TEATRO ALLA SCALA

Carmen

di Georges Bizet

Stagione 2009-2010

IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA DELLA GRANDE MUSICA.

IL PIACERE È BMW.

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari.
BMW e Castrol. Incontro al vertice della tecnologia.

UNA GRANDE TRADIZIONE

MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

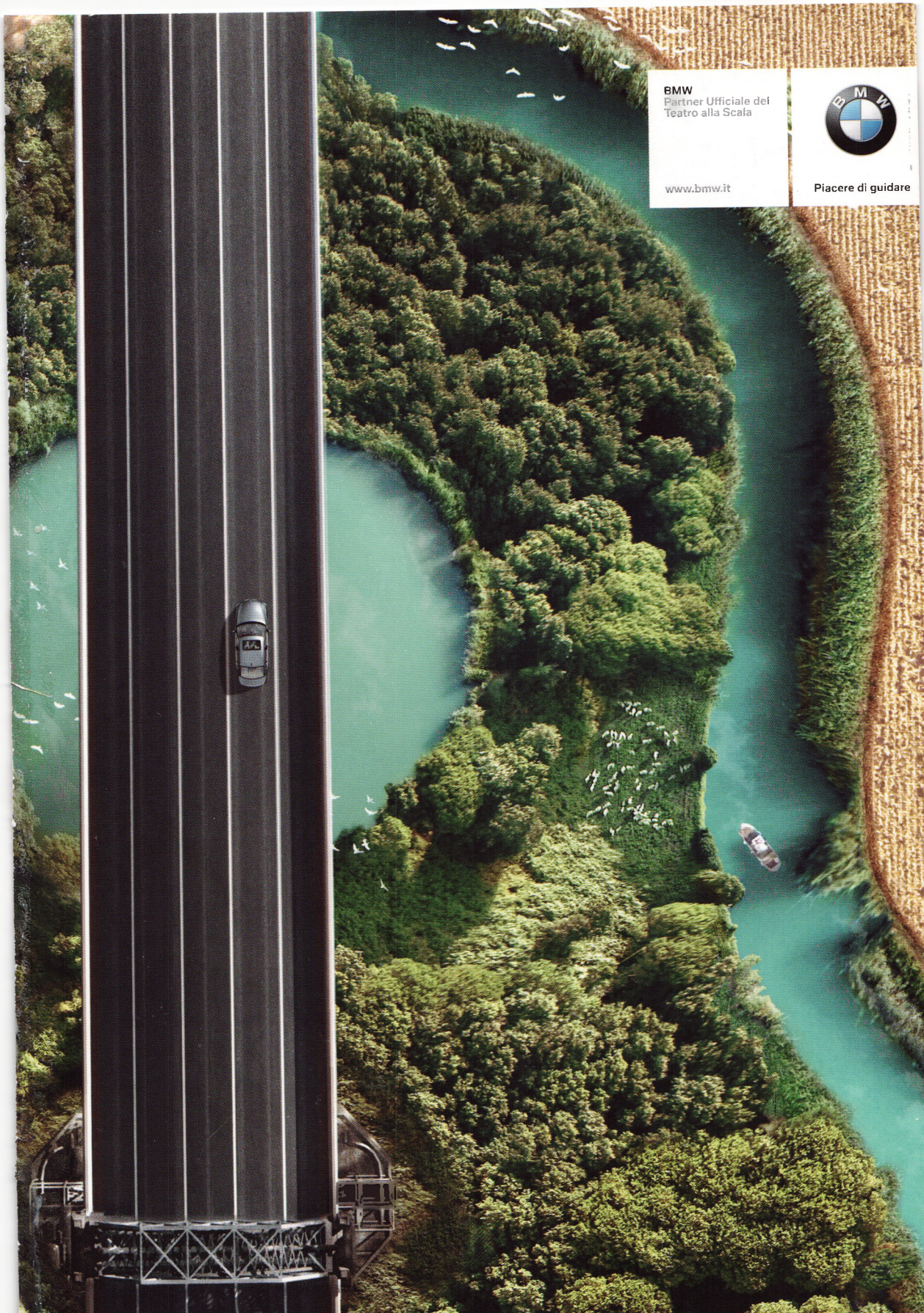
Presidente
Giuseppe Faina

Vice Presidente
Hélène de Prittwitz Zaleski

Consiglieri
Lodovico Barassi, Francesco Brioschi, Francesca Colombo, Margot de Mazzeri, Gioia Falck Marchi, Piero Giarda, Marino Golinelli, Alfredo Gysi, Stéphane Lissner, Marco Margheri, Paolo Martelli, Luciano Martini, Francesco Micheli, Galeazzo Pecori Giraldi, Federico Radice Fossati, Andrea Rurale, Emanuale Torrani, Diego Visconti, Paolo M. Zambelli

Presidente d'Onore: Ottorino Beltrami

Foto Marco Brescia


BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala
www.bmw.it
Piacere di guidare

L.G. - Roma

COMPTOIR de FRANCE

prelibatezze francesi

Roma - Milano

Ampia e accurata selezione di vini, champagne, liquori e prodotti gastronomici francesi

Dove ascoltare l'armonia e le raffinate note del vino francese

Boutique Milano
Corso di Porta Romana 131
(Ingresso Via Caldara)
Tel. 02 89 82 93 05 - Fax 02 89 82 93 04
boutiquemilano@comptoirdefrance.it

Boutique Roma
Via Vitelleschi 20-24
(Zona Prati)
Tel. 06 68 30 15 16 - Fax 06 68 30 15 16
boutiqueroma@comptoirdefrance.it

Orari di apertura
lunedì dalle 16.00 alle 20.00 - dal martedì al sabato dalle 09.30 alle 20.00

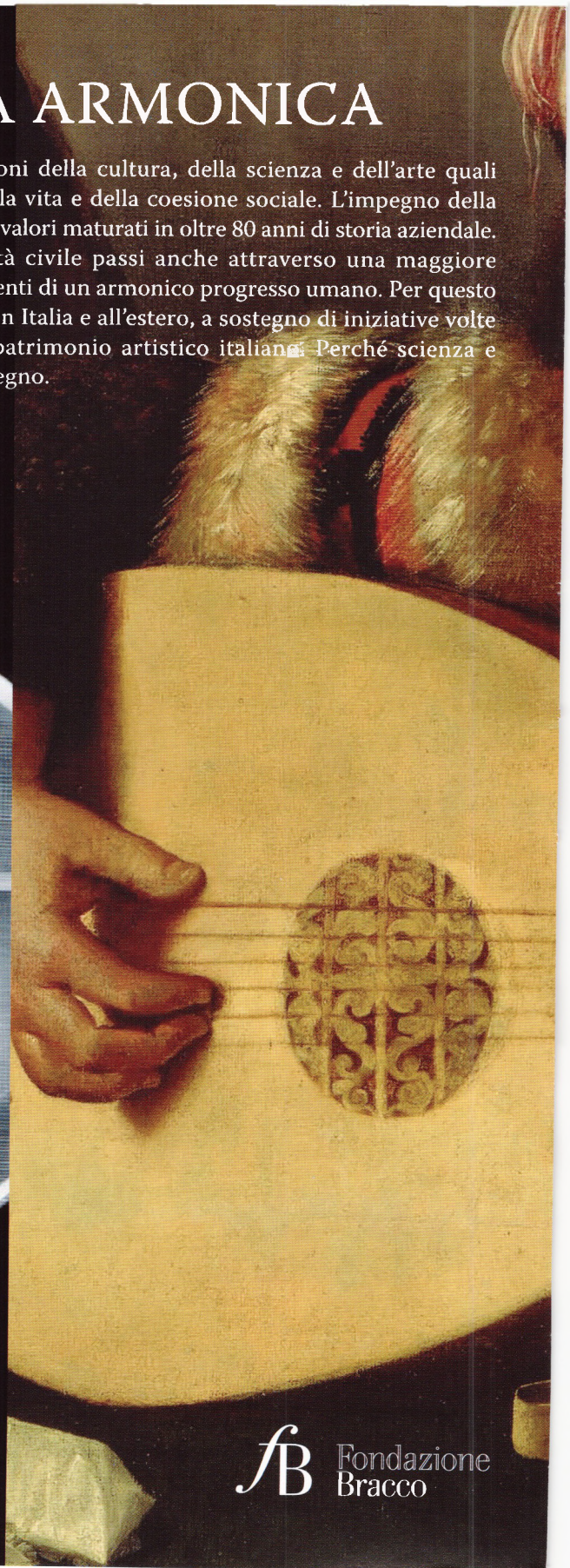
Menu degustazione e aperitivo

www.comptoirdefrance.com

eni
cultura dell'energia
energia della cultura
per eni
eni socio fondatore Teatro alla Scala
eni.com

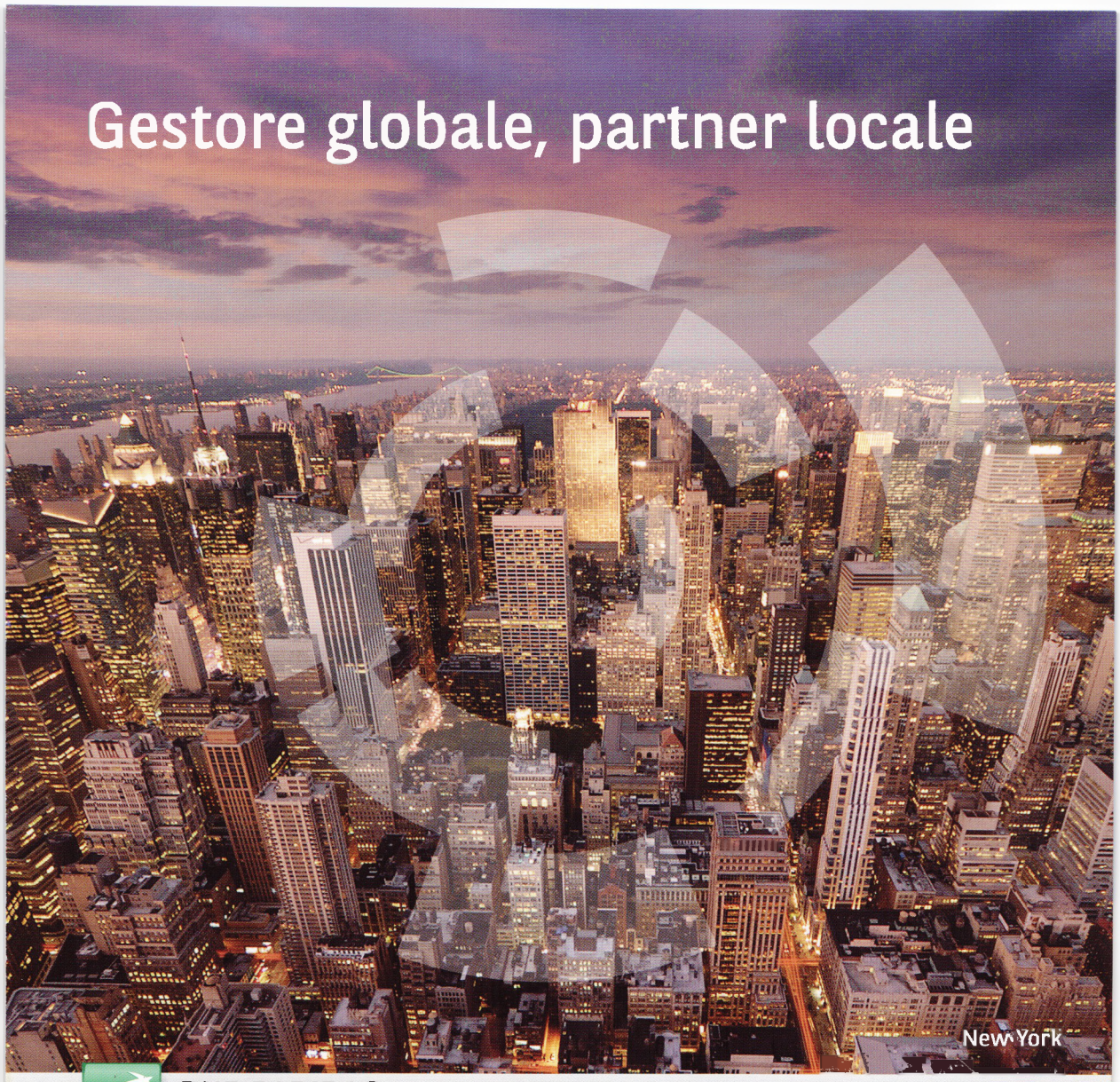
LA SCIENZA ARMONICA

Formare, promuovere e diffondere espressioni della cultura, della scienza e dell'arte quali mezzi per il miglioramento della qualità della vita e della coesione sociale. L'impegno della Fondazione Bracco ha radici nel patrimonio di valori maturati in oltre 80 anni di storia aziendale. Perché siamo convinti che la responsabilità civile passi anche attraverso una maggiore diffusione della cultura e dell'arte quali strumenti di un armonico progresso umano. Per questo siamo partner di grandi Istituzioni culturali in Italia e all'estero, a sostegno di iniziative volte alla valorizzazione e alla promozione del patrimonio artistico italiano. Perché scienza e bellezza sono due aspetti del medesimo impegno.



fB Fondazione Bracco

Gestore globale, partner locale



BNP PARIBAS
INVESTMENT PARTNERS

www.bnpparibas-ip.com

BNP Paribas Investment Partners, un player mondiale nella gestione del risparmio

Asia-Pacifico
- Australia
- Brunei
- Cina
- Hong Kong
- India
- Indonesia
- Giappone
- Malesia
- Singapore
- Corea del Sud
- Taiwan

America Latina
- Argentina
- Brasile
- Cile
- Colombia
- Messico
- Uruguay

EERMEAT
- Repubblica Ceca
- Bahrein
- Ungheria
- Kuwait
- Marocco
- Polonia
- Russia/CSI
- Arabia Saudita
- Turchia
- EAU

Europa
- Austria
- Belgio
- Francia
- Germania
- Grecia
- Italia
- Lussemburgo
- Portogallo
- Spagna
- Svizzera
- Paesi Bassi
- Gran Bretagna

Nord America
- USA
- Canada

Paesi Nordici
- Danimarca
- Finlandia
- Norvegia
- Svezia

BNP Paribas Investment Partners (BNPP IP) è il marchio globale di tutte le attività di gestione del risparmio del Gruppo BNP Paribas. Per ogni ulteriore informazione, puoi contattare BNP Paribas Asset Management SGR S.p.A., via Dante, 15 - 20123 Milano, e-mail:infosgr@bnpparibas.com, numero verde: 800 00 99 44.

Tutte le forze della vita

Sanofi-aventis ricerca e sviluppa farmaci e vaccini per migliorare la vita del maggior numero di persone.

Didier Ruiz / Interlinks Image - Dung Vo Trung / Interlinks Image - Thomas Barwick / Digital Vision / Getty Images - Settembre 2008

La nostra Ricerca & Sviluppo ha un approccio diversificato e innovativo nelle aree terapeutiche d'eccellenza del Gruppo: Trombosi, Malattie cardiovascolari, Diabete, Oncologia, Sistema nervoso centrale, Medicina interna e Vaccini.

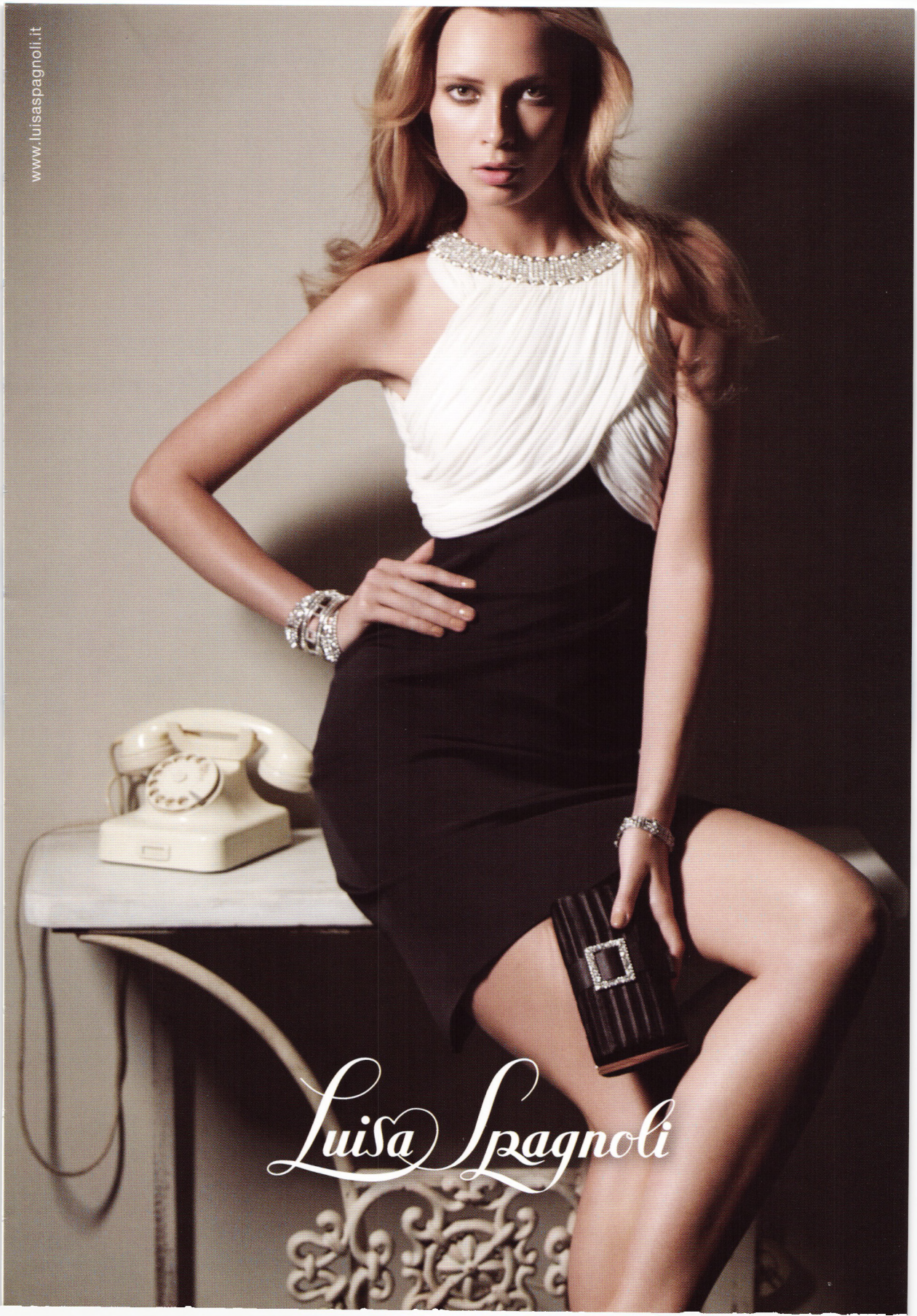
La nostra crescita fa leva su un approccio locale ai mercati e su un portfolio completo di farmaci innovativi, prodotti maturi e di automedicazione, generici e vaccini.

Per sua stessa natura, sanofi-aventis adatta il proprio modello di sviluppo alle nuove sfide sociali ed economiche mondiali.

Sanofi-aventis è la prima azienda farmaceutica in Italia.
La sua consolidata presenza sul territorio e le sue attività spaziano dalla ricerca, alla produzione, alla commercializzazione di farmaci.

Per maggiori informazioni, visitate il sito internet www.sanofi-aventis.it

sanofi aventis
La salute, la cosa più importante


www.luisaspagnoli.it
Luisa Spagnoli

Carrier

Carrier Solution Provider

Il clima ideale.

Ampia gamma

Assistenza pre-vendita

Assistenza post-vendita

Sistema di gestione impianto

nextteam

Soluzioni e servizi per clienti esclusivi.

Palazzo del Museo
Pechino, China

Opera House
Sidney, Australia

British Museum
Londra, UK

Cremlino
Mosca, Russia

www.carrier.it

199 280.281
NUMERO UNICO

LOWE PIRELLA FRONZONI

www.alessi.com E-mail info@alessi.com Alessi s.p.a. 28887 Crusinallo (VB) tel. 0323 868611

"Colombina collection"
Servizio completo da tavola
design Doriana e Massimiliano Fuksas
2007

Alessi. Extra ordinary.

Showroom di Milano: corso Matteotti, 9

Immettere energia pulita in rete?

ABB sta contribuendo alla costruzione del più grande parco eolico off-shore al mondo. Si prevede che, grazie alla nostra tecnologia di trasmissione eco-compatibile, questo impianto da 400 megawatt possa ridurre l'emissione nell'atmosfera di 1,5 milioni di tonnellate di CO_2 all'anno e migliorare l'affidabilità della rete elettrica. Questo è solo uno dei modi in cui noi, in qualità di maggior fornitore di prodotti elettrici e servizi per l'industria eolica, possiamo utilizzare le fonti rinnovabili per contribuire a combattere il mutamento climatico. www.abb.it/energyefficiency

Naturale.

Power and productivity
for a better world™

ABB

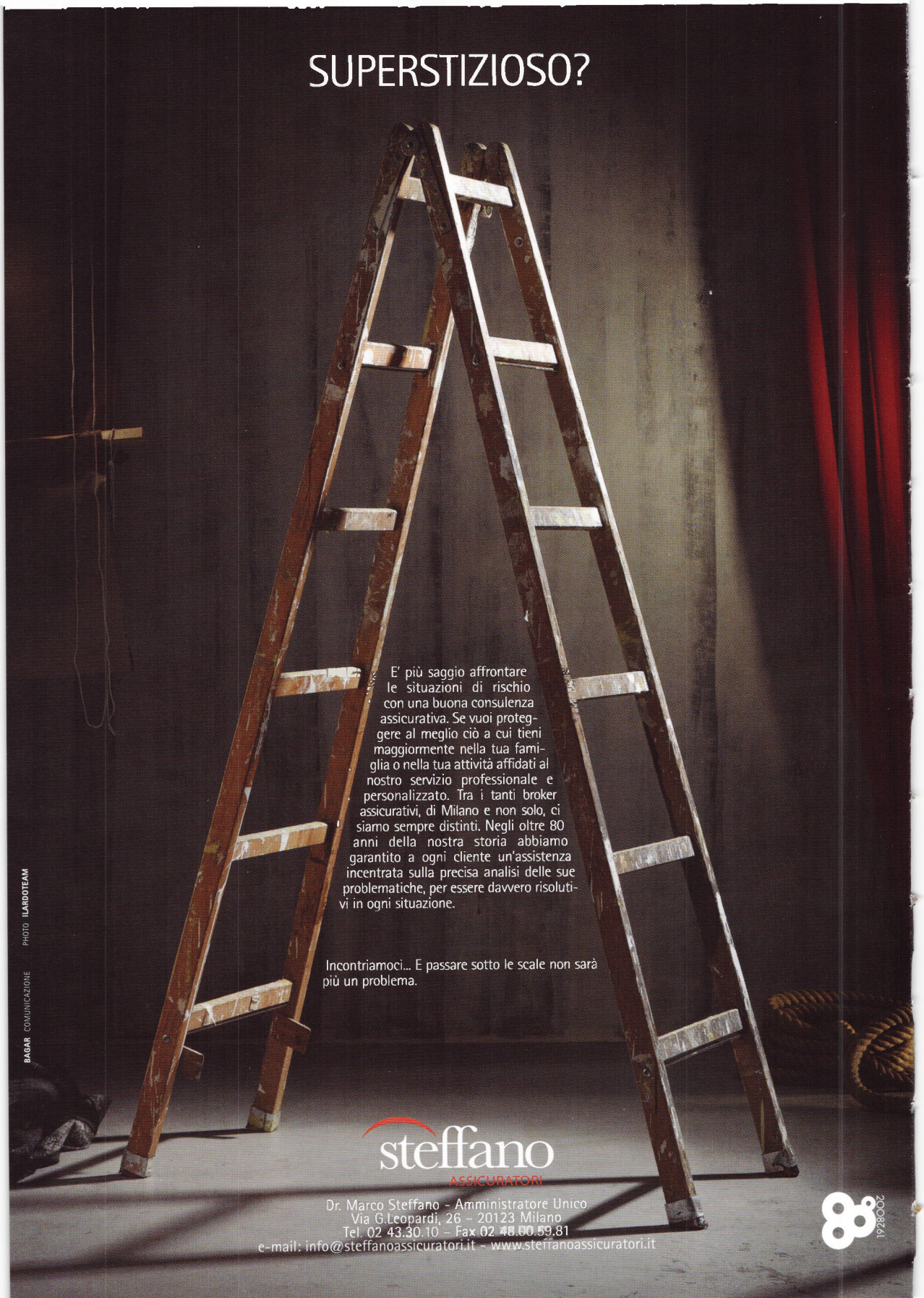
Hästens è il costruttore di letti di qualità più antico in Scandinavia, fornitore di letti e di materassi della Casa Reale di Svezia. Ogni letto Hästens viene realizzato a mano in Svezia con materiali naturali esclusivi quali la lana vergine, il cotone, il lino e il crine di cavallo; è inoltre accompagnato da una garanzia scritta di 25 anni contro eventuali rotture delle molle e del telaio.
Visitate uno dei nostri punti vendita: scoprirete cosa vuole dire riposare in un letto da sogno Hästens.

The bed of your dreams.

Hästens

www.hastens.com

SUPERSTIZIOSO?



E' più saggio affrontare le situazioni di rischio con una buona consulenza assicurativa. Se vuoi proteggere al meglio ciò a cui tieni maggiormente nella tua famiglia o nella tua attività affidati al nostro servizio professionale e personalizzato. Tra i tanti broker assicurativi, di Milano e non solo, ci siamo sempre distinti. Negli oltre 80 anni della nostra storia abbiamo garantito a ogni cliente un'assistenza incentrata sulla precisa analisi delle sue problematiche, per essere davvero risolutivi in ogni situazione.

Incontriamoci... E passare sotto le scale non sarà più un problema.

steffano
ASSICURATORI

Dr. Marco Steffano - Amministratore Unico
Via G.Leopardi, 26 - 20123 Milano
Tel. 02 43.30.10 - Fax 02 48.00.59.81
e-mail: info@steffanoassicuratori.it - www.steffanoassicuratori.it

BAGAR COMUNICAZIONE PHOTO ILARDOTEAM

Sportina X-Bag 3 in 1. Tessuto impermeabile con inserti in pelle. Cinghia regolabile. Pochette interna staccabile. Più di una borsa.

Per bambole vere.

BRIC'S
MILANO

X-bag

www.brics.it

MILANO - GALLERIA VITTORIO EMANUELE - PH. +39.02.89098043

MEDIOLANUM
PRIVATE BANKING
Divisione di Banca Mediolanum

QUATTRO MOTIVI D'ECCELLENZA

FIDUCIA
Sposiamo i valori dell'unicità e del prestigio per trasformare la consulenza bancaria e finanziaria in un vero e proprio rapporto di fiducia.

COMPETENZA
Questo ci permette di migliorare costantemente la nostra offerta ricercando sempre il massimo in termini di strumenti, strategie e servizi.

INNOVAZIONE
La nostra idea di Private Banking è quella di una realtà fondata sulla tradizione nel campo della consulenza finanziaria di alto livello e su un forte spirito innovativo.

RESPONSABILITÀ
È così che possiamo dedicare le cure e le attenzioni più esclusive agli investitori con elevata patrimonialità e contemporaneamente offrire concrete opportunità di crescita ai professionisti di grande talento.

Milano
Via San Paolo, 1

Roma
Largo Fontanella Borghese, 84

Padova
Corte Arco Valaresso, 5

Bologna
Via Santo Stefano, 54

MEDIOLANUM PRIVATE BANKING:
tutti i vantaggi di un rapporto privilegiato per dare più valore a chi ha valore.

Sede Centrale: Milano 3 City - Tel. 02 90491
privatebanking@bancamediolanum.it

BANCA MEDIOLANUM
GRUPPO BANCARIO MEDIOLANUM

GIOVANNI RASPINI

www.raspini.it

Milano, Corso Garibaldi 51
Roma, Via Margutta 2
e nelle migliori gioiellerie

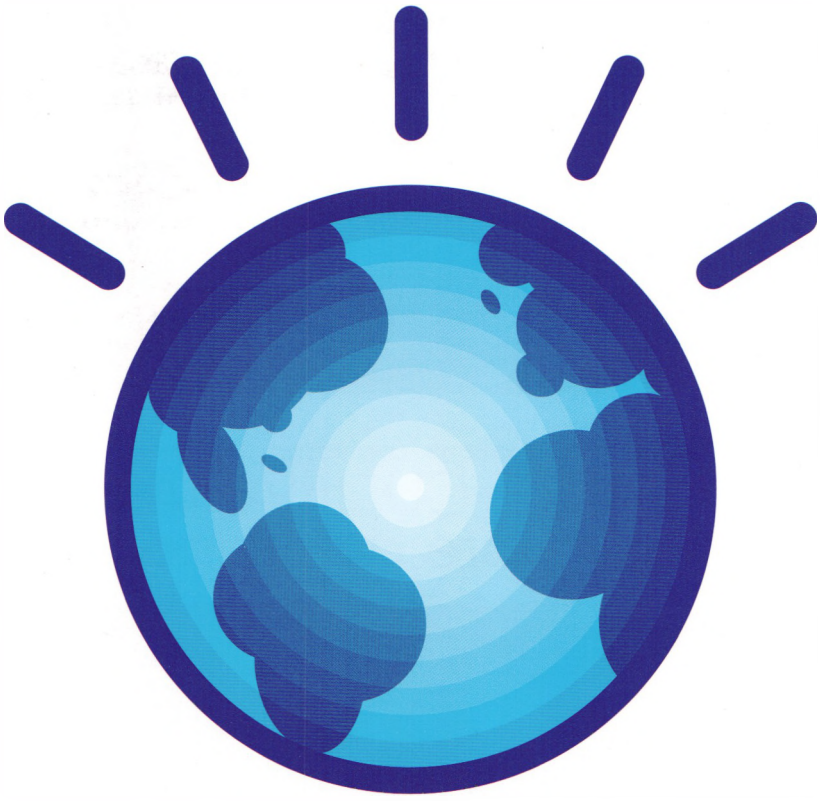
IL TUO NEGOZIO DI OTTICA A PORTATA DI SGUARDO

MILANO: Via Orefici 5; Corso Buenos Aires 1; Corso Buenos Aires angolo Via Piccinni 2; Via Broletto 16; Piazza San Babila angolo Corso Matteotti; Via Torino 22; Piazza Risorgimento 10; Via Paolo Sarpi 14; Corso San Gottardo 22; Corso Vercelli 7; Centro Commerciale PIAZZA LODI - Viale Umbria 16; Aggregato Commerciale PORTELLO, Via Traiano 79; Piazza Grandi 2; Largo Augusto 10; STAZIONE CENTRALE, Piazza Duca D'aosta 1; Via Novara 139

ARLUNO: Piazza Pozzobonelli 6 - **ASSAGO**: Centro Commerciale CARREFOUR, Via Milanofiori - **BELLINZAGO**: Centro Commerciale LA CORTE LOMBARDA, Via Padana Superiore 154 - **BUSNAGO**: Centro Commerciale IL GLOBO - Via Italia 197 - **CARUGATE**: Centro Commerciale CAROSELLO, Strada Provinciale 208 km 2 - **CINISELLO BALSAMO**: Centro Commerciale LA FONTANA, Via De Amicis 2 - **GIUSSANO**: Centro Commerciale CARREFOUR, Via Prealpi - **LIMBIATE**: Centro Commerciale CARREFOUR, Via Monza 55 - **LISCATE**: Strada Provinciale Rivoltana 14 - **LISSONE**: Centro Commerciale ESSELUNGA, Via Novelli 20 - **MELEGNANO**: Via Dezza 36 - **MONZA**: Via Carlo Alberto11; Centro Commerciale AUCHAN, Via Lario 17 - **MUGGIO'**: Centro Commerciale COOP, Viale Della Repubblica 86 - **NERVIANO**: Centro Commerciale AUCHAN, Via Milano angolo Via De Gasperi - **PADERNO DUGNANO**: Centro Commerciale BRIANZA, Strada Provinciale ex Strada Statale 35 Dei Giovi - **SEREGNO**: Via Magenta 36 - **SESTO SAN GIOVANNI**: Centro Commerciale CENTROSARCA, Via Milano angolo Via De Gasperi; Centro Commerciale VULCANO, Viale Italia 555 - **SETTIMO MILANESE**: Centro Commerciale COOP, Via Reiss Romoli 16 - **VIMERCATE**: PARCO PERMANENTE per il TEMPO LIBERO, Via Torri Bianche 16 - **VIMODRONE**: Centro Commerciale AUCHAN, Strada Statale 11 Padana Superiore Km 292

www. salmoiraghievigano.it

OgilvyMather



Benvenuti nel decennio dell'intelligenza.

Lo scorso anno abbiamo iniziato una serie di conversazioni su come rendere il nostro pianeta più intelligente.

A un anno di distanza possiamo già vedere i primi segnali di questa nuova realtà. Sistemi intelligenti stanno creando nuovo valore per aziende, enti e istituzioni in tutto il mondo. Nei Paesi industrializzati e nelle nazioni in via di sviluppo.

L'intelligenza viene infusa all'interno dei sistemi e dei processi che fanno funzionare il mondo. Dalle auto agli elettrodomestici, dalle autostrade alle reti elettriche, dagli abiti fino ai sistemi integrati con la natura come l'agricoltura o le reti idriche. Oggi non solo i computer, ma praticamente ogni cosa può incorporare tecnologia, essere interconnessa e dotata di intelligenza operativa.

Bilioni di dispositivi digitali, collegati attraverso Internet, stanno producendo un oceano di dati. E queste informazioni possono essere trasformate in intelligenza operativa, grazie a capacità di calcolo e strumenti di analisi con cui possiamo dar loro nuovi significati.

Dallo studio di 439 città è risultato che quelle che hanno introdotto sistemi per il controllo del traffico hanno ridotto la media dei ritardi sui mezzi di trasporto di oltre 700.000 ore annue.

Otto grandi centri ospedalieri e 470 case di cura hanno migliorato i risultati clinici e l'efficienza operativa del 10% fornendo l'accesso diretto alle informazioni a medici e responsabili delle terapie.

Le principali catene di distribuzione hanno ridotto fino al 30% i costi per la supply chain e aumentato le vendite del 10%.

Con modelli matematici sofisticati, oggi possiamo iniziare a prevedere i cambiamenti all'interno dei nostri sistemi. E prendere le misure necessarie. New York ha un sistema intelligente per combattere i crimini. A Galway la rete di distribuzione dell'acqua è intelligente. Reti elettriche intelligenti forniscono energia a Copenhagen.

Durante lo scorso anno abbiamo appreso tanto su cosa ci vuole per costruire un pianeta più intelligente. E abbiamo capito anche che farlo crea nuove priorità, come la protezione della privacy o la sicurezza delle infrastrutture vitali.

Il fatto che pubbliche amministrazioni, istituzioni e grandi aziende in tutto il mondo stiano facendo propria questa sfida è già un'ottima notizia. Soprattutto perché hanno preso coscienza che non possiamo lasciarci sfuggire questo momento. Dobbiamo farlo ora. E farlo tutti insieme. Il decennio dell'intelligenza è già iniziato.

Costruiamo insieme un pianeta più intelligente. Scopri come su **ibm.com**/smarterplanet/it

©2010 IBM Corp. Tutti i diritti riservati. IBM, il logo IBM, ibm.com sono marchi registrati di International Business Machines Corporation in diversi Paesi del mondo. La lista aggiornata dei marchi registrati di IBM è disponibile sul sito www.ibm.com/legal/copytrade.shtml, alla voce "Copyright and trademark information".

IBM

Galleria

Café Restaurant & Pizza

Ristorante Galleria con forno a legna.

L'ARTE CULINARIA nel cuore di Milano

"Non si può pensare bene, amare bene, dormire bene se non si mangia bene."

Virginia Woolf

Ristorante Galleria è uno dei più classici ristoranti milanesi, non solo per il dopo teatro.
Aperto 364 giorni all'anno dalle 8,00 alle 01,00
Piano Bar dalle 18,00 alle 00,30 pm

Galleria Vittorio Emanuele II, 75, 20121 Milano - Italy
Tel. +39 02 86464912, Fax +39 02 8692529
www.ristorantegalleria.com

L'arte
Libera la vita.

Il Teatro come libera espressione dell'Uomo, forte di passione, impegno e cultura. Valori che il Gruppo Fondiaria Sai persegue da sempre, sostenendo attivamente iniziative culturali e di carattere sociale e proponendo un'offerta di protezione e sicurezza capace di garantire ad ogni individuo più tempo e libertà.

Libera la vita.

GRUPPO SAI FONDIARIA

www.massimomeda.com

L'arte di Massimo Meda

MILANO - SANTA MARGHERITA

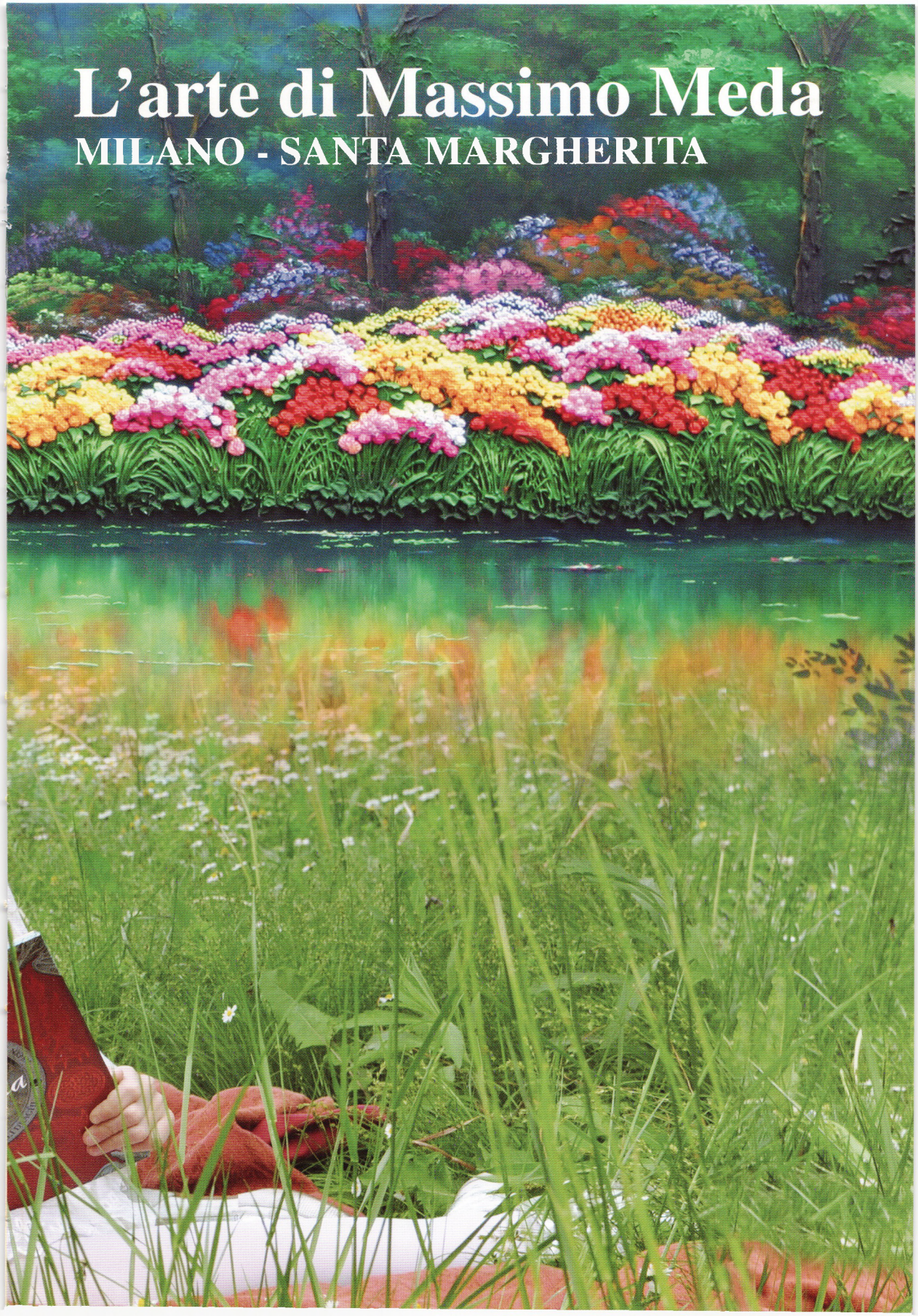


Foto Marco Brescia

PROVASI

Designers & Manufacturers
of Classical Furniture

SEREGNO . MB . ITALY . VIA PORADA 192 . PHONE +39 0362 23 301 . INFO@PROVASI.COM . WWW.PROVASI.COM

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

Il Teatro alla Scala ringrazia

Abbonati Corporate Prime Stagione 2009/2010

Banca Aletti spa
Erregierre spa
JT International Italia srl

Abbonati Corporate Stagione 2009/2010

ALI spa
Allianz spa
Artsana spa
Assolombarda
Avenance Italia spa
B. Braun Milano spa
Banca Monte dei Paschi di Siena spa
Barclays Bank PLC
BASF Italia srl
Bayer spa
Borsa Italiana spa
Bracco spa
Bracco Imaging spa
BT Development Services
Calyon
casiraghi greco&
Class Editori
Coeclerici spa
Credito Artigiano spa
Credito Bergamasco spa
CSL Behring spa
De Nora
Deutsche Bank spa
Dow Italia srl
Edison spa
Elettrotec srl
Engineering
Esselunga spa
Etro spa
Fondiaria - Sai spa
Foster Wheeler Italiana srl
Gewiss spa
Gianfranco Ferré spa
Henkel Italia spa
I.M.A.C. spa
Konica Minolta Business Solutions Italia spa
Leasint spa
Liguria Società di Assicurazioni spa
Logic spa
Luigi Lavazza spa
Luxottica srl
Mapei spa
Mare spa
Metroweb spa
Missoni spa
Morgan Stanley Bank Int. Ltd. - Milan Branch
Nomura Italia SIM spa
Petraco spa
Pirelli Cultura spa
Pirola Pennuto Zei & Ass.
Prysmian spa
Rhifim spa
Rocksoil spa
Rolex Italia spa
Rottapharm spa
Saipem
Sanofi - Aventis spa
Saras spa
Sorgenia spa
Studio Moschillo Rappresentanze
The Royal Bank Of Scotland
Ubi Banca
Unicredit spa
Vinavil spa
Vittoria Assicurazioni spa
WeTrade Sim spa

ETRO
MILANO, V. MONTENAPOLEONE 5 - WWW.ETRO.COM

PASSIONE: SULLA SCENA E NELLA VITA.

La stagione del Teatro alla Scala si apre all'insegna della passione con la Carmen di Bizet, diretta da Daniel Barenboim per la regia di Emma Dante. Da oltre dieci anni Intesa Sanpaolo è partner del Teatro alla Scala: un impegno costante e partecipe a sostegno dell'arte e della diffusione della cultura.

TEATRO ALLA SCALA

INTESA SANPAOLO

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Stato Italiano

RegioneLombardia

Milano
Comune di Milano

Provincia di Milano

CAMERA DI COMMERCIO MILANO

fondazione cariplo

PIRELLI

eni

FININVEST

GENERALI

Enel

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

MAPEI

BPM
Banca Popolare di Milano

SEA AEROPORTI DI MILANO
LINATE E MALPENSA

a2a

INTESA SANPAOLO

Posteitaliane

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	**Letizia Moratti** *Sindaco di Milano*
Vice Presidente	**Bruno Ermolli**
Consiglieri	**Stéphane Lissner** **Francesco Micheli** **Corrado Passera** **Guido Podestà** **Aldo Poli** **Massimo Ponzellini** **Paolo Scaroni** **Fiorenzo Tagliabue**

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico

Maria Di Freda
Direttore generale

Gastón Fournier-Facio
Coordinatore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	**Angelo Provasoli**
Membri effettivi	**Mario Cattaneo** **Marco De Luca**
Membro supplente	**Nadia Palmeri**

Carmen

Opéra-comique in quattro atti

Tratto dalla novella di
Prosper Mérimée

Libretto di
Henri Meilhac e **Ludovic Halévy**

Musica di
Georges Bizet

Allestimento del Teatro alla Scala

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE
Venerdì, 29 ottobre 2010, ore 20

REPLICHE

Ottobre

Domenica 31 ore 20 - Fuori abbonamento

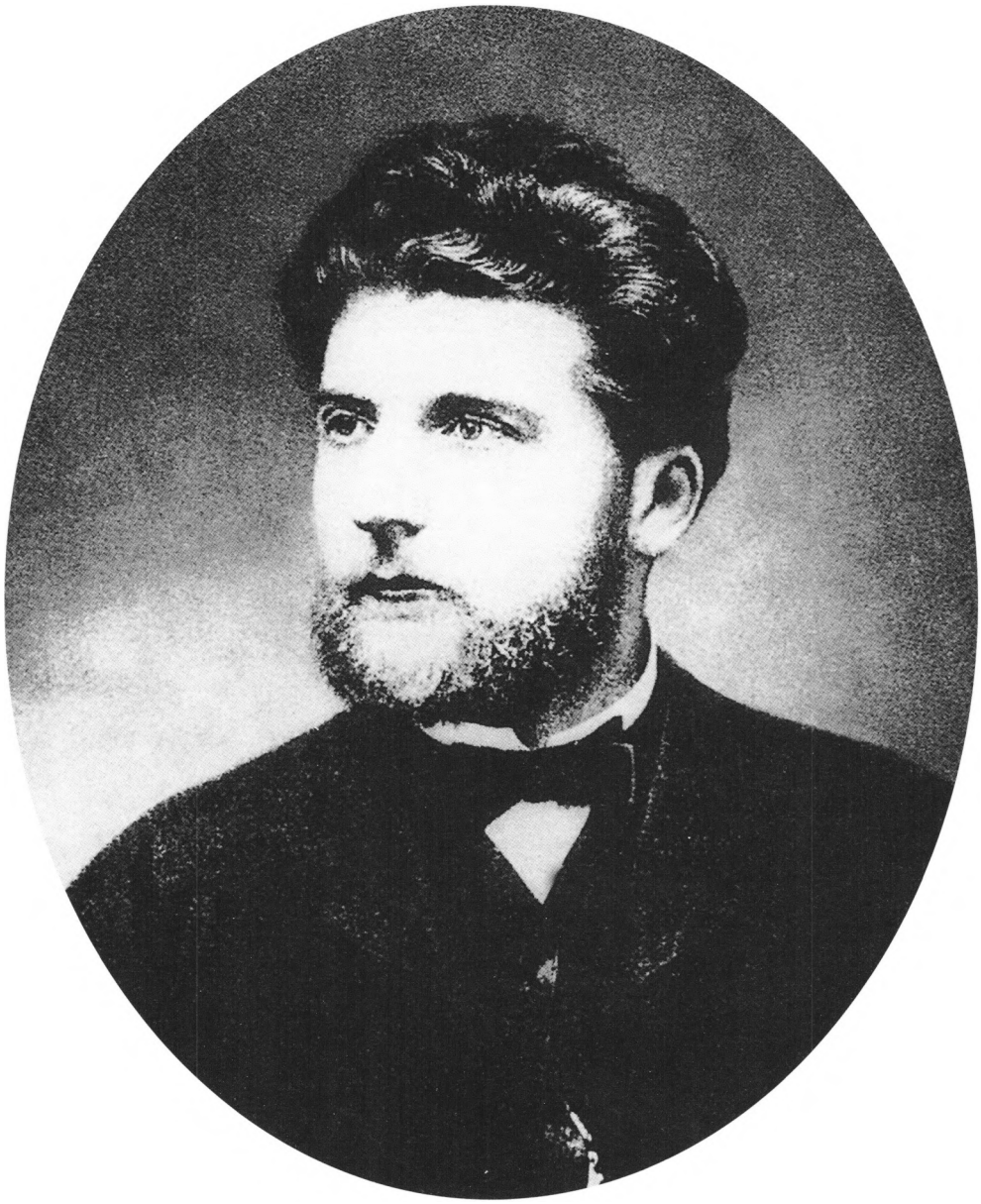
Novembre

Martedì	2	Ore 20 - Fuori abbonamento
Giovedì	4	Ore 20 - Fuori abbonamento
Sabato	6	Ore 20 - Turno N
Martedì	9	Ore 20 - Turno M
Venerdì	12	Ore 20 - Turno O
Domenica	14	Ore 15 - Fuori abbonamento
Giovedì	18	Ore 20 - Fuori abbonamento

In copertina:
Carmen di G. Bizet. Direttore Daniel Barenboim,
regia e costumi di Emma Dante,
scene di Richard Peduzzi e luci di Dominique Bruguière.
Teatro alla Scala, 7 dicembre 2009. Erwin Schrott nel ruolo di Escamillo
(Foto Marco Brescia).

SOMMARIO

5	*Carmen*. Il libretto (franc. - ital.)	
76	Il soggetto (ital. - franc. - ingl. - ted. - giapp.)	*Emilio Sala*
86	L'opera in breve	*Emilio Sala*
88	... la musica	*Antonio Rostagno*
93	"Al di là del bene e del male"	*Mario Bortolotto*
109	Partitura di paesaggio	*Angelo Foletto*
115	Carmen o la passione del Sud	*Maria Teresa Giaveri*
129	Carmen senza vergogna (note di regia)	*Emma Dante*
135	Il caso Wagner. Lettera da Torino del maggio 1888	*Friedrich Nietzsche*
142	*Carmen* alla Scala dal 1885 al 2009	*Andrea Vitalini*
183	Gustavo Dudamel	
185	Emma Dante	
186	Richard Peduzzi	
188	Dominique Bruguière	
189	Georges Bizet. Cronologia della vita e delle opere	*Raffaele Mellace*
193	Letture	*Claudio Toscani*
197	Discografia	*Luigi Bellingardi*
213	Orchestra del Teatro alla Scala	
214	Coro del Teatro alla Scala	
215	Coro di Voci Bianche dell'Accademia del Teatro alla Scala Attori della "Compagnia Sud Costa Occidentale"	
216	Teatro alla Scala	



Georges Bizet.

Carmen

Opéra-comique en quatre actes

Tiré de la nouvelle de
Prosper Mérimée

Paroles de
Henri Meilhac et **Ludovic Halévy**

Musique de
Georges Bizet

PERSONNAGES

Don José	*ténor*
Escamillo	*baryton*
Le Dancaïre, contrebandier	*baryton*
Le Remendado, contrebandier	*ténor*
Moralès, brigadier	*baryton*
Zuniga, lieutenant	*bas*
Carmen	*mezzo-soprano*
Micaëla	*soprano*
Frasquita, bohémienne	*soprano*
Mercédès, bohémienne	*mezzo-soprano*
Un bohémien	*bas*
Une marchande d'oranges	*contralto*
Lillas Pastia, aubergiste **Un guide** **Un soldat**	*rôle parlé*
Un vieux monsieur, sa jeune épouse, un jeune homme, l'alcade	*figurants*
Soldats, jeunes gens, hommes du peuple, cigarières, bohémiennes, bohémiens, marchands ambulants *etc.*	*choeur*
Gamins	*choeur d'enfants*

En Espagne, vers 1820.

Carmen

Opéra-comique in quattro atti

Tratta dalla novella di
Prosper Mérimée

Libretto di
Henri Meilhac e **Ludovic Halévy**

Musica di
Georges Bizet

Edizione critica di
Robert Didion

Traduzione di
Maria Teresa Giaveri

PERSONAGGI

Don José	*tenore*
Escamillo	*baritono*
Il Dancairo, contrabbandiere	*baritono*
Il Remendado, contrabbandiere	*tenore*
Morales, brigadiere	*baritono*
Zuniga, tenente	*basso*
Carmen	*mezzosoprano*
Micaela	*soprano*
Frasquita, zingara	*soprano*
Mercedes, zingara	*mezzosoprano*
Uno zingaro	*basso*
Una venditrice d'arance	*contralto*
Lillas Pastia, locandiere **Una guida** **Un soldato**	*recitanti*
Un vecchio signore, una giovane sposa, un giovanotto, l'alcade	*comparse*
Soldati, giovanotti, popolani, sigaraie, zingare, zingari, venditori ambulanti *ecc.*	*coro*
Monelli	*voci bianche*

In Spagna, verso il 1820.

Legenda dei colori utilizzati nel libretto della presente edizione:
Nero: parti cantate - Marrone: dialoghi recitati - Grigio: passi tagliati - Tra virgolette rosse <>: inserzioni

(Edizione critica di Robert Didion - copyright e edizione
Schott Musik, Mainz; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

[Prélude]

ACTE I

Une place, à Séville.
À droite la porte de la manufacture de tabac. - Au milieu une fontaine. Au fond un pont praticable. - À gauche le corps de garde.

Scène première
Moralès, Micaëla, soldats, passants

Au lever du rideau, le brigadier Moralès et les soldats sont groupés devant le corps de garde. Mouvement de promeneurs sur la place.

[1. Scène et Choeur]

Dragons
Sur la place
Chacun passe,
Chacun vient, chacun va;
Drôles de gens que ces gens-là!

Moralès *(nonchalamment)*
À la porte du corps de garde,
Pour tuer le temps,
On fume, on jase, l'on regarde
Passer les passants.
Sur la place *etc.*

Dragons
Sur la place *etc.*

Moralès
Drôle de gens!
(Entrée de Micaëla.)

Regardez donc cette petite
Qui semble vouloir nous parler...
Voyez! Elle tourne... elle hésite...

Dragons
À son secours il faut aller!

Moralès *(à Micaëla, galamment)*
Que cherchez-vous, la belle?

Micaëla *(simplement)*
Moi! Je cherche un brigadier.

Moralès *(avec emphase)*
Je suis là...
Voilà!

Micaëla
Mon brigadier, à moi, s'appelle
Don José. Le connaissez-vous?

Moralès *(légèrement)*
Don José? Nous le connaissons tous.

Micaëla *(vivement)*
Vraiment! Est-il avec vous, je vous prie?

[Preludio]

ATTO PRIMO

Una piazza, a Siviglia.
A destra la porta della manifattura di tabacco. - Al centro una fontana. Al fondo un ponte praticabile. - A sinistra il corpo di guardia.

Scena I
Morales, Micaela, soldati, passanti

All'alzarsi del sipario, il brigadiere Morales e i soldati sono raggruppati davanti al corpo di guardia. Movimento di gente che passeggia sulla piazza.

[1. Scena e Coro]

Dragoni
Sulla piazza
Ognuno passa,
Ognuno viene e va:
Strana gente, quella là!

Morales *(con noncuranza)*
Sulla porta del corpo di guardia,
Per ammazzare il tempo,
Si fuma, si commenta, si guarda
Passare i passanti.
Sulla piazza *ecc.*

Dragoni
Sulla piazza *ecc.*

Morales
Strana gente!
(Entra Micaela.)

Guardate quella piccina
Che sembra volerci parlare...
Vedete! Gira... esita...

Dragoni
Al suo soccorso bisogna andare!

Morales *(galante, a Micaela)*
Che cercate, bella mia?

Micaela *(con semplicità)*
Io! Io cerco un brigadiere.

Morales *(con enfasi)*
Eccomi...
Eccomi qua!

Micaela
Il mio brigadiere si chiama
Don José. Lo conoscete?

Morales *(con leggerezza)*
Don José? Lo conosciamo tutti.

Micaela *(vivacemente)*
Davvero? È con voi, per favore?

Moralès
Il n'est pas brigadier dans notre compagnie.

Micaëla *(désappointée)*
Alors, il n'est pas là?...

Moralès
Non, ma charmante, il n'est pas là;
Mais tout à l'heure il y sera.
Il y sera quand la garde montante
Remplacera la garde descendante.

Moralès, Dragons
Il y sera quand la garde montante
Remplacera la garde descendante.

Moralès *(très galant)*
Mais en attendant qu'il vienne,
Voulez-vous, la belle enfant,
Voulez-vous prendre la peine
D'entrer chez nous un instant?

Micaëla
Chez vous?

Moralès, Dragons
Chez nous!

Micaëla *(finement)*
Non pas, non pas,
Grand merci, messieurs les soldats.

Moralès
Entrez sans crainte, mignonne,
Je vous promets qu'on aura,
Pour votre chère personne,
Tous les égards qu'il faudra.

Micaëla
Je n'en doute pas, cependant,
Je reviendrai, c'est plus prudent.
Je reviendrai quand la garde montante
Remplacera la garde descendante.

Moralès, Dragons
Il faut rester, car la garde montante
Va remplacer la garde descendante.

Moralès
Vous resterez!
(Les soldats entourent Micaëla, qui cherche à se dégager.)

Micaëla
Non pas, non pas!

Moralès, Dragons
Vous resterez!

Micaëla
Non pas, non pas!
Non! Non! Non!
(s'échappant)
Au revoir, messieurs les soldats!

Morales
Non è brigadiere nella nostra compagnia.

Micaela *(delusa)*
Allora, non c'è?...

Morales
No, non c'è, mia bella;
Ma fra poco ci sarà.
Ci sarà, quando la guardia che monta
Sostituirà la guardia che smonta.

Morales, Dragoni
Ci sarà, quando la guardia che monta
Sostituirà la guardia che smonta.

Morales *(tutto galante)*
Ma, attendendo il suo arrivo,
Non volete, bimba bella,
Aver la compiacenza
Di entrare un momento da noi?

Micaela
Da voi?

Morales, Dragoni
Da noi!

Micaela *(abilmente)*
No no, no no,
Grazie tante, signori soldati.

Morales
Entrate senza timore, tesoro:
Vi prometto che avremo
Per la vostra personcina
Tutti i riguardi possibili.

Micaela
Non ne dubito, però,
È più prudente, tornerò.
Tornerò quando la guardia che monta
Sostituirà la guardia che smonta.

Morales, Dragoni
Dovete restare, perché la guardia che monta
Sostituirà la guardia che smonta.

Morales
Resterete!
(I soldati circondando Micaela, che cerca di liberarsi.)

Micaela
No no, no no!

Morales, Dragoni
Resterete!

Micaela
No no, no no!
No! No! No!
(sfuggendo loro)
Arrivederci, signori soldati!

Moralès
L'oiseau s'envole...
On s'en console...
Reprenons notre passe-temps,
Et regardons passer les gens.

Dragons
Sur la place *etc.*

Moralès
Drôles de gens!

[2. Scène et Pantomime]

Parmi les gens qui vont et viennent, un vieux monsieur donnant le bras à une jeune dame. - Le vieux monsieur voudrait continuer sa route; mais la jeune dame fait tout ce qu'elle peut pour le retenir sur la place. - Elle paraît émue, inquiète. Elle regarde à droite et à gauche.

Moralès
Attention! Chut! Attention!... Taisons-nous!...
Voici venir un vieil époux,
Œil soupçonneux, mine jalouse!...
Il tient au bras sa jeune épouse...
L'amant, sans doute, n'est pas loin;
Il va sortir de quelque coin!

Moralès, Dragons
L'amant, sans doute, n'est pas loin,
Il va sortir de quelque coin!
(En ce moment, un jeune homme entre rapidement sur la place. - Toute cette pantomime doit cadrer exactement avec le récit de Moralès qui en indique tous les mouvements.)

Moralès *(riant)*
Ah! ah! ah! ah! Le voilà!

Dragons *(riant)*
Ah! ah! ah! ah! Le voilà!

Moralès
Le voilà! ah! le voilà!
Oui, le voilà!

Moralès, Dragons
Voyons, comment ça tournera!

Moralès *(imitant le jeune homme)*
Vous trouver ici, quel bonheur!
(imitant le vieux monsieur)
Je suis bien votre serviteur.
(le jeune homme)
Il salue, il parle avec grâce,
(le vieux monsieur)
Le vieux mari fait la grimace;
(imitant la jeune dame)
Mais d'un air très encourageant
La dame accueille le galant!
Ils font ensemble quelques pas.
Notre amoureux, levant le bras,

Morales
L'uccello vola via...
Ci si consola...
Riprendiamo il nostro passatempo,
E guardiamo passare la gente.

Dragoni
Sulla piazza *ecc.*

Morales
Strana gente!

[2. Scena e Pantomima]

Fra la gente che viene e va, un vecchio che dà il braccio a una giovane signora. - Egli vorrebbe continuare la passeggiata; ma la giovane fa tutto il possibile per trattenerlo sulla piazza. - Sembra inquieta, emozionata. Guarda a destra e a sinistra.

Morales
Attenzione! Sst! Attenzione!... Silenzio!...
Ecco giungere un vecchio marito,
Sguardo sospettoso, aria gelosa!...
Si tiene al braccio la giovane sposa...
L'amante, certo, non è lontano;
Verrà fuori da qualche angolino!

Morales, Dragoni
L'amante, certo, non è lontano,
Verrà fuori da qualche angolino!
(A questo punto, un giovane entra rapido in piazza. - Tutta questa pantomima deve proseguire esattamente come nelle parole di Morales che ne indica tutti i movimenti.)

Morales *(ridendo)*
Ah! ah! ah! ah! Eccolo là!

Dragoni *(ridendo)*
Ah! ah! ah! ah! Eccolo là!

Morales
Eccolo, ah! eccolo!
Sì, eccolo là!

Morales, Dragoni
Vediamo cosa succederà!

Morales *(imitando il giovanotto)*
Trovarvi qui, che gioia!
(imitando il vecchio)
Servo vostro.
(il giovanotto)
Lui saluta, parla con grazia,
(il vecchio)
Il vecchio marito fa la faccia scura;
(imitando la dama)
Ma, con un'aria molto incoraggiante,
La dama accoglie il corteggiatore!
Fanno insieme qualche passo.
Il nostro innamorato, alzando il braccio,

Fait voir au mari quelque chose,
Et le mari, toujours morose,
Regarde en l'air... Le tour est fait!
Car la dame a pris le billet!
Et voilà! ah! ah!
On voit comment ça tournera!

Moralès, Dragons
On voit comment ça tournera!
Ah! ah! ah! ah!

Scène II
Les mêmes, Don José, Zuniga

[3. Choeur des gamins]

On entend au loin une marche militaire. - Appel de clairon en scène. - Les soldats se rangent en ligne devant le poste. - La garde montante paraît; un clairon et un fifre d'abord; puis une bande de petits gamins. - Derrière les enfants le lieutenant Zuniga et le brigadier Don José, puis les dragons. - Durant le chœur des gamins, la garde montante va se placer vis-à-vis la garde descendante.

Gamins
Avec la garde montante,
Nous arrivons, nous voilà!
Sonne, trompette éclatante!
Ta ra ta ta ta ra ta ta.
Nous marchons, la tête haute
Comme de petits soldats,
Marquant, sans faire de faute,
(crié)
Une, deux, marquant le pas.
Les épaules en arrière
Et la poitrine en dehors,
Les bras de cette manière,
Tombant tout le long du corps.
Avec la garde montante *etc.*
(Les officiers se saluent de l'épée et se mettent à causer à voix basse. On relève les sentinelles.)

Moralès *(à Don José)*
Il y a une jolie fille qui est venue te demander. Elle a dit qu'elle reviendrait...

Don José
Une jeune fille?...

Moralès
Oui, et gentiment habillée, une jupe bleue, des nattes tombant sur les épaules...

Don José
C'est Micaëla. Ce ne peut être que Micaëla.

Moralès
Elle n'a pas dit son nom.

Fa vedere al marito qualche cosa,
E il marito, sempre imbronciato,
Guarda in aria... Il gioco è fatto!
Poiché la signora ha preso il biglietto!
Ed ecco! ah! ah!
Si vede cosa succederà!

Morales, Dragoni
Si vede cosa succederà!
Ah! ah! ah! ah!

Scena II
Gli stessi, Don José, Zuniga

[3. Coro dei monelli]

Si sente da lontano una marcia militare. - Squillo di tromba in scena. - I soldati si allineano in fila davanti al posto di guardia. - Appare la guardia che monta; prima una tromba e un piffero; poi una banda di monelli. - Dietro ai bambini, il tenente Zuniga e il brigadiere Don José, poi i dragoni. - Durante il coro dei monelli, la guardia che monta va a mettersi di fronte a quella che smonta.

Monelli
Con la guardia che monta,
Arriviamo, eccoci qua!
Suona, tromba squillante!
Ta ra ta ta, ta ra ta ta.
Noi marciamo, a testa alta,
Come piccoli soldati,
Segnando, senza sbagliare,
(gridato)
Un, due, segnando il passo.
Le spalle indietro
E il petto in fuori,
Le braccia così,
Dritte lungo il corpo.
Con la guardia che monta *ecc.*
(Gli ufficiali si salutano con la spada e si mettono a parlare a bassa voce. Cambio di sentinelle.)

Morales *(a Don José)*
C'è una bella ragazza che è venuta a chiedere di te. Mi ha detto che sarebbe tornata...

Don José
Una ragazza?...

Morales
Sì, e ben vestita, gonna turchina, trecce sulle spalle...

Don José
È Micaela. Non può essere che Micaela.

Morales
Non ha detto il suo nome.

(Départ de la garde descendante. - Les gamins reprennent derrière le clairon et le fifre de la garde descendante la place qu'ils occupaient derrière le clairon et le fifre de la garde montante.)

Gamins
Et la garde descendante
Rentre chez elle et s'en va.
Sonne, trompette éclatante *etc.*
(L'officier de la garde montante a passé l'inspection de ses hommes. À son signe, les dragons rompent les rangs et rentrent dans le corps de garde.)

Scène III
Zuniga, Don José

[Dialogue]

Zuniga
Dites-moi, brigadier?

Don José *(se levant)*
Mon lieutenant.

Zuniga
Je ne suis dans le régiment que depuis deux jours, et jamais je n'étais venu à Séville. Qu'est-ce que c'est que ce grand bâtiment?

Don José
C'est la manufacture de tabacs...

Zuniga
Ce sont des femmes qui travaillent là?

Don José
Oui, mon lieutenant. Elles n'y sont pas maintenant; tout à l'heure, après leur dîner, elles vont revenir. Et je vous réponds qu'alors il y aura du monde pour les voir passer.

Zuniga
Elles sont beaucoup?

Don José
Ma foi, elles sont bien quatre ou cinq cents qui roulent des cigares dans une grande salle...

Zuniga
Ce doit être curieux.

Don José
Oui, mais les hommes ne peuvent pas entrer dans cette salle sans une permission...

Zuniga
Ah!

Don José
Parce que, lorsqu'il fait chaud, ces ouvrières se mettent à leur aise, surtout les jeunes.

(Partenza della guardia che smonta. - I monelli riprendono dietro alla tromba e al piffero della guardia che smonta il posto che occupavano dietro alla tromba e al piffero della guardia che montava.)

Monelli
E la guardia che smonta
Rientra e se ne va.
Suona, tromba squillante *ecc.*
(L'ufficiale di guardia che monta ha passato in rivista i suoi uomini. Al suo segnale, i dragoni rompono le file e rientrano nel corpo di guardia.)

Scena III
Zuniga, Don José

[Dialogo]

Zuniga
Ehi, brigadiere?

Don José *(alzandosi)*
Comandi, tenente.

Zuniga
Sono nel reggimento solo da due giorni, e non ero mai venuto a Siviglia. Cos'è quel grande edificio?

Don José
È la manifattura di tabacchi...

Zuniga
Sono donne, quelle che ci lavorano?

Don José
Sì, signor tenente. Adesso non ci sono; torneranno fra poco, dopo il pranzo. E vi dico che ce ne sarà di gente, allora, per vederle passare.

Zuniga
Sono in molte?

Don José
In fede mia, saranno in quattro o cinquecento ad arrotolare sigari in uno stanzone...

Zuniga
Dev'essere curioso.

Don José
Sì, ma gli uomini non possono entrare in quella stanza senza un permesso speciale...

Zuniga
Ah!

Don José
Perché, quando fa caldo, le operaie si mettono a loro agio, soprattutto le giovani.

Zuniga
Il y en a de jeunes?

Don José
Mais oui, mon lieutenant.

Zuniga
Et de jolies?

Don José *(en riant)*
Je le suppose... Mais à vous dire vrai, et bien que j'aie été de garde ici plusieurs fois déjà, je n'en suis pas bien sûr, car je ne les ai jamais beaucoup regardées...

Zuniga
Allons donc!...

Don José
Que voulez-vous?... ces andalouses me font peur. Je ne suis pas fait à leurs manières, toujours à railler... jamais un mot de raison...

Zuniga
Et puis nous avons un faible pour les jupes bleues, et pour les nattes tombant sur les épaules...

Don José *(riant)*
Ah! mon lieutenant a entendu ce que me disait Moralès?...

Zuniga
Oui...

Don José
Je ne le nierai pas... la jupe bleue, les nattes... c'est le costume de la Navarre... ça me rappelle le pays...

Zuniga
Vous êtes navarrais?

Don José
Et vieux chrétien. Don José Lizzarrabengoa, ç'est mon nom... On voulait que je fusse d'église, et l'on m'a fait étudier. Mais je ne profitais guère, j'aimais trop jouer à la paume... Un jour que j'avais gagné, un gars de l'Alava me chercha querelle; j'eus encore l'avantage, mais cela m'obligea de quitter le pays. Je me fis soldat! Je n'avais plus mon père; ma mère me suivit et vint s'établir à dix lieues de Séville... avec la petite Micaëla... c'est une orpheline que ma mère a recueillie, et qui n'a pas voulu se séparer d'elle...

Zuniga
Et quel âge a-t-elle, la petite Micaëla?

Don José
Dix-sept ans...

Zuniga
E ce ne sono di giovani?

Don José
Certo, tenente.

Zuniga
E di belle?

Don José *(ridendo)*
Credo di sì... Ma, a dirvi la verità, e anche se sono stato qui di guardia già molte volte, non ne sono proprio sicuro, poiché non le ho mai guardate molto...

Zuniga
Ma non è possibile!...

Don José
Che volete?... queste andaluse mi fanno paura. Non riesco ad abituarmi ai loro modi, sempre beffarde... mai una parola sensata...

Zuniga
E poi abbiamo un debole per le gonne turchine, e per le trecce sulle spalle...

Don José *(ridendo)*
Ah! il signor tenente ha sentito quel che mi diceva Morales?...

Zuniga
Sì...

Don José
Non lo nego... la gonna turchina, le trecce... è il costume della Navarra... mi ricorda il paese...

Zuniga
Siete navarrese?

Don José
E cristiano di pura schiatta. Don José Lizzarrabengoa è il mio nome... Mi volevano uomo di chiesa, e mi hanno fatto studiare. Ma non ne traevo profitto, mi piaceva troppo giocare alla pelota... Un giorno che avevo vinto, un tipo dell'Álava mi provoca; lo batto, ma devo lasciare il paese. Così mi feci soldato! Non avevo più mio padre; mia madre mi seguì e venne ad abitare a dieci leghe da Siviglia... con la piccola Micaela... è un'orfana che mia madre ha raccolto, e che non ha voluto separarsi da lei...

Zuniga
E che età ha, la piccola Micaela?

Don José
Diciassette anni...

Zuniga
Il fallait dire cela tout de suite... Je comprends maintenant pourquoi vous ne pouvez pas me dire si les ouvrières de la manufacture sont jolies ou laides...
(La cloche de la manufacture se fait entendre.)

Don José
Voici la cloche qui sonne, mon lieutenant, et vous allez pouvoir juger par vous-même... Quant à moi, je vais faire une chaîne pour attacher mon épinglette.

Scène IV
Les mêmes, cigarières, jeunes gens, hommes du peuple, soldats

[4. Choeur des cigarières]

Don José s'assied et reste là fort indifférent à toutes les allées et venues, le nez sur sa chaîne. - Entrée des jeunes gens, des hommes du peuple et des soldats. - La cloche s'arrête.

Jeunes gens
La cloche a sonné; nous, des ouvrières,
Nous venons ici guetter le retour;
Et nous vous suivrons, brunes cigarières,
En vous murmurant des propos d'amour!
(Les cigarières paraissent la cigarette aux lèvres et descendent lentement en scène.)

Hommes du peuple
Voyez-les! regards impudents,
Mine coquette!
Fumant toutes, du bout des dents,
La cigarette.

Cigarières
Dans l'air, nous suivons des yeux
La fumée,
Qui vers les cieux
Monte parfumée.
Cela monte gentiment
À la tête,
Tout doucement, cela vous met
L'âme en fête!
Le doux parler des amants,
C'est fumée!
Leurs transports et leur serments,
C'est fumée!
Dans l'air, nous suivons *etc.*

Hommes du peuple *(aux cigarières)*
Sans faire les cruelles,
Écoutez-nous, les belles,
Ô vous que nous adorons,
Que nous idolâtrons!

Cigarières *(reprenant en riant)*
Le doux parler *etc.*

Zuniga
Bisognava dirlo subito... Adesso capisco perché non mi potete dire se le operaie della manifattura sono belle o brutte...

(Si sente suonare la campana della manifattura.)

Don José
Ecco la campana che suona, tenente, e voi potrete giudicare da solo... Quanto a me, mi farò una catena per attaccarci la mia spilletta...

Scena IV
Gli stessi, sigaraie, giovanotti, popolani, soldati

[4. Coro delle sigaraie]

Don José si siede resta là indifferente a tutto l'andirivieni, col naso sulla sua catena. - Entrano giovanotti, popolani e soldati. - La campana si ferma.

Giovanotti
La campana ha suonato; noi, delle operaie
Qui veniamo a osservare il ritorno;
E vi seguiremo, brune sigaraie,
Mormorandovi frasi d'amore!
(Appaiono le sigaraie, sigaretta in bocca, e scendono lentamente in scena.)

Popolani
Guardatele! sguardi impudenti,
Aria da civetta!
Fumando tutte con la punta dei denti
La sigaretta.

Sigaraie
Nell'aria seguiamo con gli occhi
Il fumo,
Che verso il cielo
Sale, denso di profumo.
Va pian piano
Alla testa,
Vi mette pian piano
L'anima in festa!
Le dolci parole degli amanti,
È tutto fumo!
I loro trasporti e giuramenti,
È tutto fumo!
Nell'aria seguiamo *ecc.*

Popolani *(alle sigaraie)*
Senza fare le crudeli,
Ascoltateci, belle,
Voi che adoriamo,
Che idolatriamo!

Sigaraie *(ricominciando e ridendo)*
Le dolci parole *ecc.*

Hommes du peuple
Ô vous que nous aimons,
Écoutez-nous, les belles!

Mais nous ne voyons pas la Carmencita!

Scène V
Les mêmes, Carmen

[5. Scène et Habanera]

Entrée de Carmen.

Jeunes gens
La voilà! La voilà!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
La voilà! voilà la Carmencita!

Jeunes gens *(à Carmen)*
Carmen! sur tes pas nous nous pressons tous!
Carmen! sois gentille, au moins réponds-
[nous,
Et dis-nous quel jour tu nous aimeras!
Carmen, dis-nous quel jour tu nous aimeras!

Carmen *(après avoir rapidement regardé Don José; gaîment)*
Quand je vous aimerai? Ma foi, je ne sais
[pas...
Peut-être jamais!... peut-être demain!...
(résolument)
Mais pas aujourd'hui... c'est certain.

L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
S'il lui convient de refuser.
Rien n'y fait, menace ou prière,
L'un parle bien, l'autre se tait;
Et c'est l'autre que je préfère,
Il n'a rien dit; mais il me plaît.

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
L'amour est un oiseau rebelle *etc.*

Carmen
L'amour!
L'amour est enfant de bohème,
Il n'a jamais, jamais connu de loi,
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
Si je t'aime, prends garde à toi!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
Prends garde à toi!

Carmen
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
Prends garde à toi!

Popolani
Voi che amiamo,
Ascoltateci, belle!

Ma non vediamo la Carmencita!

Scena V
Gli stessi, Carmen

[5. Scena e Habanera]

Entrata di Carmen.

Giovanotti
Eccola! Eccola!

Sigaraie, giovanotti, popolani
Eccola! ecco la Carmencita!

Giovanotti *(a Carmen)*
Carmen! eccoci tutti qui a seguirti!
Carmen! sii gentile; almeno rispondici,

E di' quando ci amerai!
Carmen, di' quando ci amerai!

Carmen *(dopo aver lanciato un'occhiata rapida a Don José; con allegria)*
Quando vi amerò? Non so davvero...

Forse mai!... forse domani!...
(risoluta)
Ma non oggi... no, di certo.

L'amore è un uccello selvatico
Che nessuno può addomesticare,
E invano lo si chiama,
Se gli va di rifiutare.
Nulla vale, minaccia o preghiera;
L'uno parla bene, l'altro tace;
Ed è l'altro che preferisco,
Non ha detto niente; ma mi piace.

Sigaraie, giovanotti, popolani
L'amore è un uccello selvatico *ecc.*

Carmen
L'amore!
L'amore è zingaro,
Non ha mai, mai conosciuto legge,
Se tu non m'ami, io ti amo;
Se t'amo, sta' attento a te!

Sigaraie, giovanotti, popolani
Sta' attento a te!

Carmen
Se t'amo, sta' attento a te!

Sigaraie, giovanotti, popolani
Sta' attento a te!

Carmen
Mais si je t'aime, prends garde à toi!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
L'amour est enfant de bohème *etc.*

Carmen
L'oiseau que tu croyais surprendre
Battit de l'aile et s'envola;
L'amour est loin, tu peux l'attendre;
Tu ne l'attends plus, il est là!
Tout autour de toi vite, vite,
Il vient, s'en va, puis il revient;
Tu crois le tenir, il t'évite;
Tu crois l'éviter, il te tient!

Cigarières, jeunes gens, hommes du peuple
Tout autour de toi vite, vite *etc.*

Carmen
L'amour!
L'amour est enfant de bohème *etc.*
(du même)

[6. Scène]

Jeunes gens *(à Carmen)*
Carmen! sur tes pas nous nous pressons
[tous!
Carmen! sois gentille, au moins réponds-
[nous!
Ô Carmen! sois gentille, au moins réponds-
[nous!
(Les jeunes gens entourent Carmen. - Celle-ci les regarde, puis regarde Don José. - Elle hésite... paraît se diriger vers la manufacture... puis revient sur ses pas et s'en va droit à Don José qui est toujours occupé de son épinglette.)

Carmen
Eh! Compère, qu'est-ce que tu fais là?...

Don José
Je fais une chaîne en fil de laiton, une chaîne pour attacher mon épinglette...

Carmen *(riant)*
Ton épinglette, vraiment!... Ton épinglette... épinglier de mon âme!...
(En disant ces mots elle arrache de son corsage une fleur de cassie et la lance à Don José. Carmen se sauve en courant.)

Cigarières *(riant légèrement et entourant Don José)*
L'amour est enfant de bohème *etc.*
(Éclat de rire général. - La cloche de la manufacture sonne une 2e fois. Sortie des ouvrières, des jeunes gens et des hommes du peuple. Les soldats rentrent au poste. Don José reste seul.)

Scène VI
Don José seul

Carmen
Ma se t'amo, sta' attento a te!

Sigaraie, giovanotti, popolani
L'amore è zingaro *ecc.*

Carmen
L'uccello che credevi di sorprendere
Batté le ali e volò via;
L'amore è lontano, lo puoi attendere;
Non lo attendi più, ed eccolo!
Intorno a te in fretta, in fretta,
Viene, se ne va, poi ritorna;
Credi di averlo, ti evita;
Credi evitarlo, ti ha preso!

Sigaraie, giovanotti, popolani
Intorno a te in fretta, in fretta *ecc.*

Carmen
L'amore!
L'amore è zingaro *ecc.*
(c. s.)

[6. Scena]

Giovanotti *(a Carmen)*
Carmen! eccoci tutti qui a seguirti!

Carmen! sii gentile, almeno rispondici!

O Carmen! sii gentile, almeno rispondici!

(I giovanotti circondano Carmen. - Questa li guarda, poi guarda Don José. - Esita... sembra dirigersi verso la manifattura... poi torna sui suoi passi e va dritta verso Don José che è sempre occupato con la sua spilletta.)

Carmen
Ehi! Compare, cosa stai facendo?...

Don José
Faccio una catena di filo d'ottone, una catena per attaccarci la mia spilletta...

Carmen *(ridendo)*
La tua spilletta, davvero!... La tua spilletta... spillettaio dell'anima mia!...
(Dicendo queste parole si strappa dal corsetto un fiore di gaggìa e lo lancia a Don José. Carmen scappa di corsa.)

Sigaraie *(ridendo frivolmente e circondando Don José)*
L'amore è zingaro *ecc.*
(Scoppio di risa generale. - La campana della manifattura suona una seconda volta. Uscita delle operaie, dei giovanotti e dei popolani. I soldati rientrano al posto di guardia. Don José resta solo.)

Scena VI
Don José solo

[Dialogue]

Don José
Qu'est-ce que cela veut dire, ces façons-là?... Quelle effronterie!...
(en souriant)
Tout ça parce que je ne faisais pas attention à elle!... Alors, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, elle est venue...
(Il regarde la fleur de cassie qui est par terre à ses pieds. Il la ramasse.)
Avec quelle adresse elle me l'a lancée, cette fleur... là, juste entre les deux yeux... ça m'a fait l'effet d'une balle qui m'arrivait...
(Il respire le parfum de la fleur.)
Comme c'est fort!... certainement, s'il y a des sorcières, cette fille-là en est une.
(Entre Micaëla.)

Scène VII
Don José, Micaëla

Micaëla
Monsieur le brigadier?

Don José *(cachant précipitamment la fleur de cassie)*
Quoi?... Qu'est-ce que c'est?... Micaëla!... c'est toi...

Micaëla
C'est moi...

Don José
Et tu viens de là-bas?

Micaëla
Et je viens de là-bas... <Oui...> c'est votre mère qui m'envoie...

Don José
Ma mère!

[7. Duo]

(ému)
Parle-moi de ma mère!

Micaëla *(simplement)*
J'apporte de sa part, fidèle messagère,
Cette lettre...

Don José *(joyeux)*
Une lettre!

Micaëla
Et puis un peu d'argent
Pour ajouter à votre traitement.
(hésitant)
Et puis...

[Dialogo]

Don José
Cosa vogliono dire, quei modi?... Che sfrontatezza!...
(sorridendo)
Tutto questo perché non facevo attenzione a lei!... Allora, come fan sempre le donne e i gatti che non vengono quando li chiami e vengono quando non li chiami, lei è venuta...

(Guarda il fiore di gaggìa che è in terra, ai suoi piedi. Lo raccoglie.)
Con quanta abilità me l'ha gettato, questo fiore... qui, proprio in mezzo agli occhi... mi ha fatto l'effetto di un proiettile...
(Respira il profumo del fiore.)
Com'è forte!... certo che, se esistono le streghe, quella ragazza ne è una.
(Entra Micaela.)

Scena VII
Don José, Micaela

Micaela
Signor brigadiere?

Don José *(nascondendo precipitosamente il fiore di gaggìa)*
Cosa?... Che c'è?... Micaela!... sei tu...

Micaela
Sono io...

Don José
E vieni da laggiù?

Micaela
E vengo da laggiù... mi manda vostra madre...

Don José
Mia madre!

[7. Duetto]

(commosso)
Parlami di mia madre!

Micaela *(con semplicità)*
Reco da parte sua, fedele messaggera,
Questa lettera...

Don José *(con gioia)*
Una lettera!

Micaela
E anche un po' di denaro
Da aggiungere al vostro soldo.
(esitante)
E poi...

Don José
Et puis?...

Micaëla
Et puis... vraiment je n'ose!...
Et puis... et puis encore une autre chose
Qui vaut mieux que l'argent... et qui, pour
[un bon fils,
Aura sans doute plus de prix.

Don José
Cette autre chose, quelle est-elle?
Parle donc...

Micaëla
Oui, je parlerai.
Ce que l'on m'a donné, je vous le donnerai.
Votre mère avec moi sortait de la chapelle,
Et c'est alors qu'en m'embrassant:
Tu vas, m'a-t-elle dit, t'en aller à la ville:
La route n'est pas longue, une fois à Séville
Tu chercheras mon fils, mon José, mon
[enfant!
Et tu lui diras que sa mère
Songe nuit et jour à l'absent,
Qu'elle regrette et qu'elle espère,
Qu'elle pardonne et qu'elle attend.
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
De ma part tu le lui diras;
Et ce baiser que je te donne,
De ma part tu le lui rendras!

Don José *(très ému)*
Un baiser de ma mère!

Micaëla
Un baiser pour son fils!
(simplement)
José, je vous le rends comme je l'ai promis!
(Elle embrasse Don José.)

Don José *(avec émotion)*
Ma mère, je la vois!...
Oui, je revois mon village!
Ô souvenirs d'autrefois,
Doux souvenirs du pays!
Ô souvenirs chéris!
Vous remplissez mon coeur de force et de
[courage.
Ô souvenirs chéris!
Ma mère, je la vois,
Je revois mon village!

Micaëla
Sa mère, il la revoit!
Il revoit son village!
Ô souvenirs d'autrefois!
Souvenirs du pays!
Vous remplissez son coeur de force et de
[courage.
Ô souvenirs chéris!
Sa mère, il la revoit,
Il revoit son village!

Don José
E poi?...

Micaela
E poi... davvero, non oso!...
E poi... e poi un'altra cosa ancora
Che vale più del denaro... e che, per un
[buon figlio,
Sarà sicuramente più preziosa.

Don José
Quest'altra cosa, qual è?
Parla, su...

Micaela
Sì, parlerò.
Ciò che mi è stato dato, ve lo darò.
Vostra madre usciva con me dalla cappella,
E fu allora che abbracciandomi:
Ti metterai in cammino, mi disse, verso la città;
La strada non è lunga, una volta a Siviglia
Cercherai mio figlio, il mio José, il mio
[ragazzo!
E gli dirai che sua madre
Pensa notte e giorno all'assente,
Rimpiange e spera,
Perdona e aspetta.
Tutto questo, vero?, cara,
Da parte mia tu gli dirai;
E questo bacio che ti do,
Da parte mia gli renderai!

Don José *(molto commosso)*
Un bacio di mia madre!

Micaela
Un bacio per suo figlio!
(con semplicità)
José, come ho promesso, ve lo rendo!
(Bacia Don José.)

Don José *(con emozione)*
Vedo mia madre!...
Sì, rivedo il mio villaggio!
Ricordi di un tempo,
Dolci ricordi del paese!
O cari ricordi!
Voi mi riempite il cuore di forza e di
[coraggio.
O cari ricordi!
Vedo mia madre,
Rivedo il mio villaggio!

Micaela
Rivede sua madre!
Rivede il suo villaggio!
O ricordi di un tempo!
Ricordi del paese!
Voi gli riempite il cuore di forza e di
[coraggio.
O cari ricordi!
Vede sua madre,
Rivede il suo villaggio!

Don José
Qui sait de quel démon j'allais être la proie!

(recueilli)
Même de loin, ma mère me défend,
Et ce baiser qu'elle m'envoie,
(avec élan)
Ce baiser qu'elle m'envoie,
Écarte le péril et sauve son enfant!

Micaëla
Quel démon? Quel péril?
(vivement)
Je ne comprends pas bien...
Que veut dire cela?

Don José
Rien! rien!
Parlons de toi, la messagère;
Tu vas retourner au pays?

Micaëla
Oui, ce soir même: demain je verrai votre [mère!

Don José *(vivement)*
Tu la verras! Eh bien! tu lui diras:
Que son fils l'aime et la vénère,
Et qu'il se repent aujourd'hui:
Il veut que là-bas sa mère
Soit contente de lui!
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
De ma part tu le lui diras;
Et ce baiser que je te donne,
De ma part, tu le lui rendras!
(Il embrasse Micaëla.)

Micaëla *(simplement)*
Oui, je vous le promets... de la part de son [fils,
José, je le rendrai comme je l'ai promis.

Don José
Ma mère, je la vois *etc.*

Micaëla
Sa mère, il la revoit *etc.*

[Dialogue]

Don José
Attends un peu maintenant... je vais lire sa lettre...

Micaëla
J'attendrai, monsieur le brigadier, j'attendrai...

Don José *(baisant la lettre avant de commencer à lire)*
Ah!
(lisant)
«Continue à te bien conduire, mon enfant!

Don José
Chissà di quale demone stavo per esser [preda!
(raccolto)
Anche da lontano, mia madre mi difende,
E il bacio che mi manda,
(con slancio)
Questo bacio che mi manda,
Allontana il pericolo e salva suo figlio!

Micaela
Quale demone? Quale pericolo?
(con vivacità)
Non capisco bene...
Che vuol dire tutto ciò?

Don José
Niente! niente!
Parliamo di te, messaggera;
Tornerai al paese?

Micaela
Sì, stasera stessa: domani vedrò vostra [madre!

Don José *(vivacemente)*
Tu la vedrai! Ebbene! le dirai:
Che suo figlio l'ama e la venera,
E che oggi si pente:
Vuole che sua madre laggiù
Sia contenta di lui!
Tutto questo, vero?, cara,
Da parte mia tu le dirai;
E questo bacio che ti dò,
Da parte mia le renderai!
(Bacia Micaela.)

Micaela *(con semplicità)*
Sì, ve lo prometto... da parte di suo figlio,
José, glielo renderò come ho promesso.

Don José
Vedo mia madre *ecc.*

Micaela
Rivede sua madre *ecc.*

[Dialogo]

Don José
Aspetta un momento ora... leggo la sua lettera...

Micaela
Aspetterò, signor brigadiere, aspetterò...

Don José *(baciando la lettera prima di cominciare a leggere)*
Ah!
(leggendo)
«Continua a comportarti bene, figlio mio! Ti

On t'a promis de te faire maréchal des logis. Peut-être alors pourrais-tu quitter le service, te faire donner une petite place et revenir près de moi. Je commence à me faire bien vieille, <mon enfant!> Tu reviendrais près de moi et tu te marierais... Nous n'aurions pas, je pense, grand' peine à te trouver une femme, et je sais bien, quant à moi, celle que je te conseillerais de choisir: c'est tout justement celle qui te porte ma lettre... Il n'y en a pas de plus sage, ni de plus gentille...»

Micaëla *(l'interrompant)*
Il vaut mieux que je ne sois pas là!...

Don José
Pourquoi donc?

Micaëla *(troublée)*
Je viens de me rappeler que votre mère m'a chargée de quelques petits achats: je vais m'en occuper tout de suite.

Don José
Attends un peu, j'ai fini...

Micaëla
Vous finirez quand je ne serai plus là...

Don José
Mais la réponse?...

Micaëla
Je viendrai la prendre avant mon départ et je la porterai à votre mère... Adieu.

Don José
Micaëla!

Micaëla
Non, non... Je reviendrai, j'aime mieux cela... je reviendrai, je reviendrai...
(Elle sort.)

Scène VIII
Don José, puis les ouvrières, Zuniga, soldats

Don José *(lisant)*
«Il n'y en a pas de plus sage, ni de plus gentille... il n'y en a pas surtout qui t'aime davantage... et si tu voulais...» Oui, ma mère, oui, je ferai ce que tu désires... j'épouserai Micaëla, et quant à cette bohémienne, avec ses fleurs qui ensorcellent...
(Au moment où il va arracher les fleurs de sa veste, grande rumeur dans l'intérieur de la manufacture.)

[8. Choeur]

Cris dans la coulisse.

hanno promesso di farti maresciallo d'alloggio. Forse allora potrai lasciare il servizio, farti dare un posticino e tornare da me. Comincio davvero a invecchiare. Tornerai vicino a me e ti sposerai... Non faremmo molta fatica, penso, a trovarti una moglie, e quanto a me, so bene chi ti consiglierei di scegliere: proprio quella che ti porta la mia lettera... Non ve n'è una migliore, e più bella...»

Micaela *(interrompendolo)*
È meglio che io non stia qua!...

Don José
Perché mai?

Micaela *(turbata)*
Mi è appena venuto in mente che vostra madre mi ha incaricato di fare alcune piccole spese: me ne occupo subito.

Don José
Aspetta un momento, ho finito...

Micaela
Finirete quando non sarò più qua...

Don José
Ma la risposta?...

Micaela
Verrò a prenderla prima della mia partenza e la porterò a vostra madre... Addio.

Don José
Micaela!

Micaela
No, no... Ritornerò, preferisco così... ritornerò, ritornerò...
(Esce.)

Scena VIII
Don José, poi le operaie, Zuniga, soldati

Don José *(leggendo)*
«Non ve n'è una migliore, e più bella... soprattutto non ve n'è una che ti ami più di lei... e se tu volessi...» Sì, madre mia, sì, farò quel che desideri tu... sposerò Micaela, e quanto a quella zingara, con i suoi fiori stregati...
(Nel momento in cui sta per strapparsi i fiori dalla giubba, un gran rumore si leva dall'interno della manifattura.)

[8. Coro]

Grida dalle quinte.

Zuniga *(sortant du poste, suivi des soldats)*

Eh bien! Eh bien! qu'est-ce qui arrive?
(Les cigarières sortent de la manifacture rapidement et en désordre.)

Cigarières *(premier groupe)*
Au secours! au secours! n'entendez-vous [pas?

Cigarières *(deuxième groupe)*
Au secours! au secours! messieurs les [soldats!

Cigarières *(premier groupe)*
C'est la Carmencita!

Cigarières *(deuxième groupe)*
Non, non, ce n'est pas elle!

Cigarières *(premier groupe, à Zuniga)*
C'est elle! si fait, c'est elle!
Elle a porté les premiers coups!
Ne les écoutez pas!
Monsieur! écoutez-nous!

Cigarières *(deuxième groupe, à Zuniga)*
Ne les écoutez pas!
Monsieur! écoutez-nous!

Cigarières *(deuxième groupe, tirant Zuniga de leur côté)*
La Manuelita disait
Et répétait à voix haute
Qu'elle achèterait sans faute
Un âne qui lui plaisait.

Cigarières *(premier groupe, même jeu)*
Alors la Carmencita,
Railleuse à son ordinaire,
Dit: «Un âne, pour quoi faire?
Un balai te suffira!»

Cigarières *(deuxième groupe)*
Manuelita riposta
Et dit à sa camarade:
«Pour certaine promenade,
Mon âne te servira!»

Cigarières *(premier groupe)*
«Et ce jour-là tu pourras
À bon droit faire la fière,
Deux laquais suivront derrière
T'émouchant à tour de bras.»

Cigarières
Là-dessus, toutes les deux
Se sont prises aux cheveux!

Zuniga *(avec impatience)*
Au diable tout ce bavardage!
(à Don José)
Prenez, José, deux hommes avec vous,

Zuniga *(uscendo dal posto di guardia, seguìto dai soldati)*
Ebbene! Ebbene! cosa succede?
(Le sigaraie escono della manifattura rapidamente e in disordine.)

Sigaraie *(primo gruppo)*
Aiuto! aiuto! non sentite?

Sigaraie *(secondo gruppo)*
Aiuto! aiuto! signori soldati!

Sigaraie *(primo gruppo)*
È la Carmencita!

Sigaraie *(secondo gruppo)*
No, no, non è lei!

Sigaraie *(primo gruppo, a Zuniga)*
È lei! sì, è lei!
È lei che ha colpito per prima!
Non ascoltatele!
Signore! ascoltate noi!

Sigaraie *(secondo gruppo, a Zuniga)*
Non ascoltatele!
Signore! ascoltate noi!

Sigaraie *(secondo gruppo, tirando Zuniga dalla loro parte)*
La Manuelita diceva
E ripeteva a voce alta
Che avrebbe comprato di certo
Un asino che le piaceva.

Sigaraie *(primo gruppo, stessa manovra)*
Allora la Carmencita,
Irridente come al solito,
Disse: «Un asino per cosa?
Ti basterà una scopa!»

Sigaraie *(secondo gruppo)*
Manuelita ribatté
E disse alla compagna:
«Per una certa passeggiata,
Ti servirà il mio asino!»

Sigaraie *(primo gruppo)*
«E quel giorno, potrai
Fare la superba quanto vorrai,
Due lacchè ti seguiranno
Facendoti le feste.»

Sigaraie
E a questo punto, tutt'e due
Si sono prese per i capelli!

Zuniga *(con impazienza)*
Al diavolo tutte queste chiacchiere!
(a Don José)
Prendete due uomini, José,

Et voyez là-dedans qui cause ce tapage!

(Don José entre dans la manufacture, suivi de deux soldats.)

Cigarières *(premier groupe)*
C'est la Carmencita!

Cigarières *(deuxième groupe)*
Non, non, ce n'est pas elle!

Cigarières *(premier groupe)*
Si fait, c'est elle!

Cigarières *(deuxième groupe)*
Pas du tout!

Cigarières *(premier groupe)*
Elle a porté les premiers coups!

Zuniga
Holà!
Éloignez-moi toutes ces femmes-là!

Cigarières
Monsieur! Ne les écoutez pas!
Monsieur! écoutez-nous!

Zuniga
Holà! soldats!
(Les soldats font évacuer la place. Cris des femmes. Elles sont malmenées par les soldats et repoussées jusqu'à la tête du pont et une rue à droite. - Carmen paraît à l'entrée de la manufacture, amenée par Don José et suivie par deux soldats. - Les femmes à droite et à gauche s'échappent et reprennent leur dispute.)

Cigarières *(premier groupe)*
C'est la Carmencita
Qui porta les premiers coups!

Cigarières *(deuxième groupe)*
C'est la Manuelita
Qui porta les premiers coups!

Cigarières
La Carmencita!
La Manuelita!
Si! Si!
Non! Non!
Elle a porté les premiers coups!
(Les soldats réussissent enfin à repousser les cigarières. Les femmes sont maintenues à distance par une haie de dragons.)

Scène IX
Les mêmes, Carmen

[Dialogue]

Zuniga
Voyons, brigadier... Maintenant que nous avons un peu de silence... Qu'est-ce que vous avez trouvé là-dedans?...

E andate a veder là dentro la causa di questo [scompiglio!
(Don José penetra nella manifattura, seguìto da due soldati.)

Sigaraie *(primo gruppo)*
È la Carmencita!

Sigaraie *(secondo gruppo)*
No, no, non è lei!

Sigaraie *(primo gruppo)*
Invece sì, è lei!

Sigaraie *(secondo gruppo)*
Proprio no!

Sigaraie *(primo gruppo)*
Ha colpito lei per prima!

Zuniga
Olà!
Allontanatemi tutte queste donne!

Sigaraie
Signore! Non le ascoltate!
Signore! ascoltate noi!

Zuniga
Olà! soldati!
(I soldati fanno evacuare la piazza. Grida di donne. Sono malmenate dai soldati e respinte fino alla testa del ponte e a una strada a destra. - Sull'entrata della manifattura compare Carmen, condotta da Don José e seguita da due soldati. - Le donne a destra e a sinistra sfuggono e riprendono la loro disputa.)

Sigaraie *(primo gruppo)*
È la Carmencita
Che ha colpito per prima!

Sigaraie *(secondo gruppo)*
È la Manuelita
Che ha colpito per prima!

Sigaraie
La Carmencita!
La Manuelita!
Sì! Sì!
No! No!
Lei ha colpito per prima!
(I soldati riescono infine a respingere le sigaraie. Le donne sono tenute a distanza da una barriera di dragoni.)

Scena IX
Gli stessi, Carmen

[Dialogo]

Zuniga
Vediamo, brigadiere... Ora che abbiamo un po' di silenzio... Cosa avete trovato là dentro?...

Don José
J'ai d'abord trouvé trois cents femmes, criant, hurlant, gesticulant, faisant un tapage à ne pas entendre Dieu tonner... D'un côté, il y en avait une, les quatre fers en l'air, qui criat: «Confession! confession! je suis morte...» Elle avait sur la figure un X qu'on venait de lui marquer en deux coups de couteau... en face de la blessée, j'ai vu...

(Il s'arrête sur un regard de Carmen.)

Zuniga
Eh bien?...

Don José
J'ai vu mademoiselle...

Zuniga
Mademoiselle Carmencita?

Don José
Oui, mon lieutenant...

Zuniga
Et qu'est-ce qu'elle disait, mademoiselle Carmencita?

Don José
Elle ne disait rien, mon lieutenant, elle serrait les dents et roulait des yeux comme un caméléon.

Carmen
On m'avait provoquée... Je n'ai fait que me défendre... Monsieur le brigadier vous le dira...
(à José)
N'est-ce pas, monsieur le brigadier?

Don José *(après un moment d'hésitation)*
Tout ce que j'ai pu comprendre au milieu du bruit, c'est qu'une discussion s'était élevée entre ces deux dames, et qu'à la suite de cette discussion, mademoiselle, avec le couteau dont elle coupait le bout des cigares, avait commencé à dessiner des croix de Saint-André sur le visage de sa camarade...
(Le lieutenant regarde Carmen; celle-ci, après un regard à Don José et un très léger haussement d'épaules, est redevenue impassible.)
Le cas m'a paru clair. J'ai prié mademoiselle de me suivre... Elle a d'abord fait un mouvement comme pour résister... puis elle s'est résignée... et m'a suivi, douce comme un mouton!

Zuniga
Et la blessure de l'autre femme?

Don José
Très légère, mon lieutenant, deux balafres à fleur de peau.

Don José
Ho trovato innanzitutto trecento donne che gridavano, urlavano, gesticolavano, facevano un chiasso tale da non far sentire neanche il tuono di Dio... Da una parte, ce n'era una, zampe in aria, che gridava: «Confessione! confessione! sono morta...» Aveva sulla faccia una X che le avevano appena fatto con due colpi di coltello... di fronte alla donna ferita, ho visto...
(Si ferma, a uno sguardo di Carmen.)

Zuniga
Ebbene?...

Don José
Ho visto la signorina...

Zuniga
La signorina Carmencita?

Don José
Sì, signor tenente...

Zuniga
E che cosa diceva, la signorina Carmencita?

Don José
Non diceva nulla, signor tenente, stringeva i denti e roteava gli occhi come un camaleonte.

Carmen
Mi avevano provocato... Non ho fatto che difendermi... Il signor brigadiere ve lo dirà...

(a José)
Non è vero, signor brigadiere?

Don José *(dopo un momento di esitazione)*
Tutto quello che ho potuto capire in mezzo al rumore è che era scoppiata una discussione fra queste due signore, e che in seguito a questa discussione, la signorina, con il coltello che le serve a tagliare la punta dei sigari, aveva cominciato a disegnare delle croci di Sant'Andrea sulla faccia della compagna...
(Il tenente guarda Carmen; costei, dopo aver guardato Don José e aver fatto spallucce, è ridiventata impassibile.)
Il caso mi è sembrato chiaro. Ho pregato la signorina di seguirmi... Dapprima ha fatto un gesto come per far resistenza... poi si è rassegnata... e mi ha seguito, mite come un agnello!

Zuniga
E la ferita dell'altra donna?

Don José
Leggerissima, signor tenente, due sfregi a fior di pelle.

Zuniga *(à Carmen)*
Eh bien, la belle, vous avez entendu le brigadier?
(à José)
Je n'ai pas besoin de vous demander si vous avez dit la vérité. <?>

Don José
Foi de navarrais, mon lieutenant!
(Carmen se retourne brusquement et regarde encore une fois José.)

Zuniga *(à Carmen)*
Eh bien... vous avez entendu?... Avez-vous quelque chose à répondre? parlez, j'attends...

[9. Chanson et Mélodrame]

Carmen *(fredonnant)*
Tra la la la la la la,
Coupe-moi, brûle-moi,
Je ne te dirai rien:
Tra la la la la la la la.
Je brave tout, le feu,
Le fer et le ciel même.

Zuniga
Ce ne sont pas des chansons que je te demande, c'est une réponse.

Carmen *(regardant effrontément Zuniga)*
Tra la la la la la la,
Mon secret, je le garde
Et je le garde bien!
Tra la la la la la la la.
J'aime un autre et meurs
En disant que je l'aime!

Zuniga
Ah! ah! Nous le prenons sur ce ton-là.
(à José)
Ce <qu'il j-a de> sûr, n'est-ce pas, c'est qu'il y a eu des coups de couteau et que c'est elle qui les a donnés?
(À ce moment trois ou quatre femmes réussissent à forcer la ligne des factionnaires et se prècipitent sur la scène en criant: «Oui, oui, c'est elle!» *- Une de ces femmes se trouve près de Carmen. Celle-ci lève la main et veut se jeter sur la femme. Don José arrête Carmen. Les soldats écartent les femmes et les repoussent hors de la scène.)*

Zuniga *(à Carmen)*
Eh! eh! vous avez la main leste décidément.
(aux soldats)
Trouvez-moi une corde.

Carmen *(avec la plus grande impertinence)*
Tra la la la la la la la...

Un soldat *(apportant une corde)*
Voilà, mon lieutenant.

Zuniga *(a Carmen)*
Allora, bella mia, avete sentito il brigadiere?

(a José)
Non ho bisogno di domandarvi se avete detto la verità.

Don José
Parola di navarrese, signor tenente!
(Carmen si gira bruscamente e guarda ancora una volta José.)

Zuniga *(a Carmen)*
Ebbene... avete sentito?... Avete qualcosa da dire in risposta? parlate, sto aspettando...

[9. Canzone e Melologo]

Carmen *(canticchiando)*
Tra la la la la la la là,
Spezzami, bruciami,
Nulla ti dirò:
Tra la la la la la la là,
Io sfido tutto, il fuoco,
Il ferro e il cielo stesso.

Zuniga
Non ti ho chiesto delle canzoni, ma una risposta.

Carmen *(guardando sfrontatamente Zuniga)*
Tra la la la la la la là,
Il mio segreto, lo serbo
E lo serbo al sicuro!
Tra la la la la la la là.
Ne amo un altro e muoio
Dicendo che lo amo!

Zuniga
Ah! ah! la prendiamo su questo tono.
(a José)
Quel che è certo, non è vero?, è che ci sono state delle coltellate, e che è stata lei a darle?

(In questo momento, tre o quattro donne riescono a forzare lo sbarramento dei soldati e si precipitano sulla scena gridando: «Sì, sì, è lei!» *- Una delle donne si trova vicino a Carmen. Questa alza la mano e sta per gettarsi sulla donna. Don José ferma Carmen. I soldati allontanano le donne e le respingono fino a farle uscire di scena.)*

Zuniga *(a Carmen)*
Eh! eh! decisamente siete svelta di mano.
(ai soldati)
Trovatemi una corda.

Carmen *(con la più grande impertinenza)*
Tra la la la la la la là...

Un soldato *(portando una corda)*
Ecco, signor tenente.

Zuniga *(à Don José)*
<Tenez>, attachez-moi ces deux jolies mains.
(Carmen se laisse attacher les mains sans faire la moindre résistance.)
C'est dommage vraiment, car elle est gentille... mais si gentille que vous soyez, vous n'en irez pas moins faire un tour à la prison. Vous pourrez y chanter vos chansons de bohémienne... le porte-clefs vous en dira ce qu'il en pense.
Je vais écrire l'ordre.
(à Don José)
C'est vous qui la conduirez.
(Zuniga et les soldats rentrent au poste. Carmen et Don José restent seuls.)

Scène X
Carmen, Don José

Un petit moment de silence. - Carmen lève les yeux et regarde Don José. Celui-ci se détourne, s'éloigne de quelques pas, puis revient à Carmen qui le regarde toujours.

[Dialogue]

Carmen
Où me conduirez-vous?

Don José
À la prison, ma pauvre enfant...

Carmen
Hélas! que deviendrai-je? Seigneur officier, ayez pitié de moi... Vous êtes si jeune, si gentil...
(José ne répond pas, s'éloigne et revient, toujours sous le regard de Carmen.)
Cette corde, comme vous l'avez serrée, cette corde... j'ai les poignets brisés.

Don José *(s'approchant de Carmen)*
Si elle vous blesse, je puis la desserrer... Le lieutenant m'a dit de vous attacher les mains... il ne m'a pas dit...
(Il desserre la corde.)

Carmen *(bas)*
Laisse-moi m'échapper, je te donnerai un morceau de la bar lachi, une petite pierre qui te fera aimer de toutes les femmes.

Don José *(s'éloignant)*
Nous ne sommes pas ici pour dire des balivernes... il faut aller à la prison. C'est la consigne, et il n'y a pas de remède.
(Silence.)

Carmen
Tout à l'heure vous avez dit: Foi de navarrais... Vous êtes des Provinces?

Don José
Je suis d'Elizondo...

Zuniga *(a Don José)*
Prendete, legatemi queste due belle manine.
(Carmen si lascia legare le mani senza fare la minima resistenza.)
È proprio un peccato, perché è carina... ma, per quanto siate carina, non potrete evitare di fare una passeggiata alla prigione. Là potrete cantare le vostre canzoni da zingara... il secondino vi dirà cosa ne pensa.
Vado a scrivere l'ordine.
(a Don José)
La condurrete voi.
(Zuniga e i soldati rientrano al posto di guardia. Carmen e Don José restano soli.)

Scena X
Carmen, Don José

Un attimo di silenzio. - Carmen alza gli occhi e guarda Don José. Questi si scosta, si allontana di qualche passo, poi ritorna da Carmen che lo guarda sempre.

[Dialogo]

Carmen
Dove mi condurrete?

Don José
In prigione, mia povera bambina...

Carmen
Ahimè! che sarà di me? Signor ufficiale, abbiate pietà di me... Siete così giovane, così buono...
(José non risponde, si allontana e ritorna, sempre sotto lo sguardo di Carmen.)
Questa corda, come l'avete stretta, questa corda... ho i polsi spezzati.

Don José *(avvicinandosi a Carmen)*
Se vi fa male, posso allentarla... Il tenente mi ha detto di legarvi le mani... non mi ha detto...
(Allenta la corda.)

Carmen *(a bassa voce)*
Lasciami scappare, ti darò un pezzo della bar lachi, una pietruzza che ti farà amare da tutte le donne.

Don José *(allontanandosi)*
Non siamo qui per dire sciocchezze... bisogna andare in prigione. Questi sono gli ordini, e non c'è rimedio.
(Silenzio.)

Carmen
Un momento fa avete detto: Parola di Navarrese!... Siete delle Province?

Don José
Io sono di Elizondo...

Carmen
Et moi d'Etchalar...

Don José *(s'arrêtant)*
D'Etchalar!... c'est à quatre heures d'Elizondo, Etchalar.

Carmen
Oui, c'est là que je suis née... J'ai été emmenée par des bohémiens à Séville. Je travaillais à la manufacture pour gagner de quoi retourner en Navarre, près de ma pauvre mère qui n'a que moi pour soutien... On m'a insultée parce que je ne suis pas de ce pays de filous, de marchands d'oranges pourries, et ces coquines se sont mises toutes contre moi parce que je leur ai dit que tous leurs Jacques de Séville avec leurs couteaux ne feraient pas peur à un gars de chez nous avec son béret bleu et son maquila. Camarade, mon ami, ne ferez-vous rien pour une payse?

Don José
Vous êtes navarraise, vous?

Carmen
Sans doute.

Don José
Allons donc... il n'y a pas un mot de vrai... vos yeux seuls, votre bouche, votre teint... Tout vous dit bohémienne...

Carmen
Bohémienne, tu crois?

Don José
J'en suis sûr...

Carmen
Au fait, je suis bien bonne de me donner la peine de mentir... Oui, je suis bohémienne, mais tu n'en feras pas moins ce que je te demande... Tu le feras parce que tu m'aimes...

Don José
Moi!

Carmen
Eh! oui, tu m'aimes... ne me dis pas non, je m'y connais!.. tes regards, la façon dont tu me parles. Et cette fleur que tu as gardée. Oh! tu peux la jeter maintenant... cela n'y fera rien. Elle est restée assez de temps sur ton cœur; le charme a opéré...

Don José *(avec colère)*
Ne me parle plus, tu entends! je te défends de me parler...

Carmen
C'est très bien, seigneur officier, c'est très bien. Vous me défendez de parler, je ne parlerai plus...

Carmen
E io di Etchalar...

Don José *(fermandosi)*
Di Etchalar!... è a quattro ore da Elizondo, Etchalar.

Carmen
Sì, è là che sono nata... Sono stata portata a Siviglia dagli zingari. Lavoravo alla manifattura per guadagnare il necessario per tornare in Navarra, dalla mia povera madre che ha solo me come sostegno... Mi hanno insultata perché non sono di questo paese di ladri, di venditori di arance marce, e quelle sgualdrine si sono messe tutte contro di me perché ho detto che tutti i loro tipi di Siviglia coi loro coltelli non farebbero paura a un ragazzo dei nostri col suo berretto blu e la sua maquila. Compagno, amico mio, non farete niente per una compaesana?

Don José
Voi siete navarrese, voi?

Carmen
Certo.

Don José
Ma no... non c'è niente di vero... bastano i vostri occhi, la bocca, la pelle... Tutto dice che siete zingara...

Carmen
Zingara, credi?

Don José
Ne sono sicuro...

Carmen
Certo, sono troppo buona a prendermi la pena di mentire... Sì, sono zingara, ma tu farai lo stesso quello che ti chiedo... Lo farai perché mi ami...

Don José
Io!

Carmen
Eh! sì, tu mi ami... non dirmi di no, lo capisco bene, io!... i tuoi sguardi, il modo con cui mi parli. E questo fiore che hai conservato. Oh! puoi gettarlo adesso... non cambia niente. È rimasto abbastanza sul tuo cuore; l'incantesimo è fatto...

Don José *(con rabbia)*
Non parlarmi più, hai capito! ti proibisco di parlarmi...

Carmen
Molto bene, signor ufficiale, molto bene. Voi mi proibite di parlare, e io non parlerò più...

(Elle regarde Don José qui recule. Il s'arrête près de la fontaine et se baigne la tête dans l'eau froide.)

[10. Séguedille et Duo]

Carmen
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la séguedille
Et boire du manzanilla.
J'irai chez mon ami Lillas Pastia.
Oui, mais toute seule on s'ennuie,
Et les vrais plaisirs sont à deux;
Donc, pour me tenir compagnie,
J'emmènerai mon amoureux!
(riant)
Mon amoureux... il est au diable...
Je l'ai mis à la porte hier!
Mon pauvre cœur très consolable,
Mon cœur est libre comme l'air!
J'ai des galants à la douzaine,
Mais ils ne sont pas à mon gré.
Voici la fin de la semaine:
Qui veut m'aimer? je l'aimerai!
Qui veut mon âme? Elle est à prendre!
Vous arrivez au bon moment!
Je n'ai guère le temps d'attendre,
Car avec mon nouvel amant
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la séguedille
Et boire du manzanilla.
Oui, j'irai chez mon ami Pastia!

Don José *(durement)*
Tais-toi! je t'avais dit de ne pas me parler!

Carmen *(simplement)*
Je ne te parle pas, je chante pour moi-même!
Et je pense! Il n'est pas défendu de penser!
Je pense à certain officier qui m'aime
Et qu'à mon tour je pourrais bien aimer!

Don José *(ému)*
Carmen!

Carmen *(avec intention)*
Mon officier n'est pas un capitaine,
Pas même un lieutenant, il n'est que
[brigadier;
Mais c'est assez pour une bohémienne
Et je daigne m'en contenter!

Don José
Carmen, je suis comme un homme ivre;
Si je cède, si je me livre,
Ta promesse, tu la tiendras,
Ah! si je t'aime, Carmen, tu m'aimeras!

Carmen
Oui.

(Don José délie la corde qui attache les mains de Carmen.)

(Guarda Don José, che indietreggia. Si ferma presso la fontana e si bagna la testa nell'acqua fredda.)

[10. Seguidilla e Duetto]

Carmen
Presso i bastioni di Siviglia,
Dal mio amico Lillas Pastia,
Andrò a danzar la seguidilla
E a bere manzanilla.
Andrò dall'amico Lillas Pastia.
Sì, ma da sola ci si annoia,
E i veri piaceri sono a due;
Così, per farmi compagnia,
Ci porterò il mio amore!
(ridendo)
L'amore mio... è andato al diavolo...
L'ho messo ieri alla porta!
Il mio povero cuore tanto consolabile,
Il mio cuore è libero come l'aria!
D'innamorati ne ho a dozzine,
Ma non sono quelli che piacciono a me.
Ecco la fine della settimana:
Chi vuole amarmi? io l'amerò!
Chi vuole l'anima mia? È lì da prendere!
Arrivate al momento buono!
Non ho il tempo di aspettare,
Poiché con il mio nuovo amante
Presso i bastioni di Siviglia,
Dal mio amico Lillas Pastia,
Andrò a danzar la seguidilla
E a bere manzanilla.
Sì, andrò dal mio amico Pastia!

Don José *(con durezza)*
Taci! ti avevo detto di non parlarmi!

Carmen *(semplicemente)*
Non ti parlo, canto per me sola!
E penso! Non è proibito pensare!
Penso a un certo ufficiale che mi ama
E che a mia volta potrei forse amare!

Don José *(commosso)*
Carmen!

Carmen *(con intenzione)*
Il mio ufficiale non è un capitano,
E neppure un tenente, è solo brigadiere;

Ma per una zingara è abbastanza
E ho la bontà di accontentarmi!

Don José
Carmen, sono come ubriaco;
Se cedo, se mi concedo,
La tua promessa, la manterrai,
Ah! se ti amo, Carmen, tu mi amerai!

Carmen
Sì.

(Don José scioglie la corda che tiene legate le mani di Carmen.)

Don José
Chez Lillas Pastia, ...

Carmen
Nous danserons... la séguedille ...

Don José
Tu le promets! Carmen...

Carmen
En buvant du manzanilla.

Don José
Tu le promets!...

Carmen
Ah!
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
Nous danserons la séguedille
Et boirons du manzanilla.
Tra la la la la la la...

Scène XI
Les mêmes, Zuniga, soldats

[11. Final]

Zuniga sort du poste, suivi des soldats.

Zuniga *(à Don José)*
Voici l'ordre; partez. Et faites bonne garde.

Carmen *(bas à Don José)*
En chemin, je te pousserai
Aussi fort que je le pourrai.
Laisse-toi renverser... le reste me regarde.
(fredonnant et riant au nez de Zuniga)

L'amour est enfant de bohème *etc.*
(Elle se met en marche avec Don José et des soldats. - Arrivée à l'entrée du pont, Carmen bouscule les soldats, s'échappe et se sauve en riant aux éclats.)

Don José
Da Lillas Pastia, ...

Carmen
Noi danzeremo... la seguidilla ...

Don José
Lo prometti! Carmen...

Carmen
Bevendo manzanilla.

Don José
Lo prometti!...

Carmen
Ah!
Presso i bastioni di Siviglia,
Dal mio amico Lillas Pastia,
Noi danzeremo la seguidilla
E berremo manzanilla.
Tra la la la la la la là...

Scena XI
Gli stessi, Zuniga, soldati

[11. Finale]

Zuniga esce dal posto di guardia, seguìto dai soldati.

Zuniga *(a Don José)*
Ecco l'ordine; partite. E fate buona guardia.

Carmen *(piano a Don José)*
In cammino, ti spingerò
Più forte che potrò.
Làsciati rovesciare... il resto è affar mio.
(canticchiando e ridendo sotto il naso di Zuniga)
L'amore è zingaro *ecc.*
(Si mette in cammino con Don José e dei soldati. - Arrivata all'ingresso del ponte, Carmen dà una spinta ai soldati, fugge e si sottrae ridendo a crepapelle.)

[Entr'acte]

ACTE II

Chez Lillas Pastia, une taverne.

Au lever du rideau, Carmen, Frasquita et Mercédès sont à table avec les officiers. - Danse de bohémiennes accompagnée par des bohémiens raclant de la guitare et jouant du tambour de basque.

Scène première
Carmen, Mercédès, Frasquita, Zuniga, Moralès, Pastia, bohémiennes et bohémiens

[12. Chanson bohème]

(Danse. - La danse cesse.)

Carmen
Les tringles des sistres tintaient
Avec un éclat métallique,
Et sur cette étrange musique
Les zingarellas se levaient.
Tambours de basque allaient leur train,
Et les guitares forcenées
Grinçaient sous des mains obstinées,
Même chanson, même refrain!
Tra la la la...
(Danse.)

Mércèdes, Frasquita, Carmen
Tra la la la...
(La danse cesse.)

Carmen
Les anneaux de cuivre et d'argent
Reluisaient sur les peaux bistrées;
D'orange ou de rouge zébrées,
Les étoffes flottaient au vent.
La danse au chant se mariait,
D'abord indécise et timide,
Plus vive ensuite et plus rapide...
Cela montait, montait, montait!
Tra la la la...
(Danse.)

Mércèdes, Frasquita, Carmen
Tra la la la...
(La danse cesse.)

Carmen
Les bohémiens, à tour de bras,
De leurs instruments faisaient rage,
Et cet éblouissant tapage
Ensorcelait les zingaras.
Sous le rythme de la chanson,
Ardentes, folles, enfiévrées,
Elles se laissaient, enivrées,
Emporter par le tourbillon!
Tra la la la...
(Danse.)

[Intermezzo]

ATTO SECONDO

Da Lilla Pastia, una taverna.

All'alzarsi del sipario, Carmen, Frasquita e Mercedes sono a tavola con gli ufficiali. - Danza di zingare accompagnata da zingari che grattano la chitarra e suonano il tamburo basco.

Scena I
Carmen, Mercedes, Frasquita, Zuniga, Morales, Pastia, zingare e zingari

[12. Canzone gitana]

(Danza. - Cessa la danza.)

Carmen
Le lamine dei sistri tintinnavano
Con un bagliore metallico,
E su questa musica strana
Le zingarelle si alzavano.
Tamburi baschi risuonavano,
E le chitarre frenetiche
Stridevano sotto mani ostinate,
Stessa canzone, stesso ritornello!
Tra la la là...
(Danza.)

Mercedes, Frasquita, Carmen
Tra la la là...
(Cessa la danza.)

Carmen
Gli anelli di rame e d'argento
Lucevano sulle pelli olivastre;
D'arancio o di rosso zebrate,
Le stoffe volavano al vento.
La danza al canto si univa,
Dapprima indecisa ed esitante,
Più viva e più rapida poi...
Saliva, saliva, saliva!
Tra la la là...
(Danza.)

Mercedes, Frasquita, Carmen
Tra la la là...
(Cessa la danza.)

Carmen
Gli zingari, a tutta forza,
Infuriavano sui loro strumenti,
E quello strepito stupefacente
Stregava le zingare.
Sotto il ritmo della canzone,
Ardenti, folli, febbrili,
Si lasciavano, inebriate,
Rapire dal turbine!
Tra la la là...
(Danza.)

Mercédès, Frasquita, Carmen
Tra la la la...
(Carmen, Frasquita et Mercédès se mêlent à la danse.)

[Dialogue]

Avec les dernières notes de l'orchestre, Carmen vient tomber haletante sur un banc de la taverne. Après la danse, Lillas Pastia se met à tourner autour des officiers, d'un air embarrassé.

Zuniga
Vous avez quelque chose à nous dire, maître Lillas Pastia?

Pastia
Mon Dieu, messieurs...

Moralès
Parle, voyons...

Pastia
Il commence à se faire tard... et je suis, plus que personne, obligé d'observer les règlements. Monsieur le corrégidor étant assez mal disposé à mon égard... je ne sais pas pourquoi il est mal disposé...

Zuniga
Je le sais très bien, moi. C'est parce que ton auberge est le rendez-vous ordinaire de tous les contrebandiers de la province.

Pastia
Que ce soit pour cette raison ou pour une autre, je suis obligé de prendre garde... or, je vous le répète, il commence à se faire tard.

Moralès
Cela veut dire que tu nous mets à la porte!... <?>

Pastia
Oh! non, messieurs les officiers... oh! non... je vous fais seulement observer que mon auberge devrait être fermée depuis dix minutes...

Zuniga
Dieu sait ce qui s'y passe dans ton auberge, une fois qu'elle est fermée...

Pastia
Oh! mon lieutenant...

Zuniga
Enfin! nous avons encore, avant l'appel, le temps d'aller passer une heure au théâtre... <Bon!> vous y viendrez avec nous, n'est-ce pas, les belles?
(Pastia fait signe aux bohémiennes de refuser.)

Mercedes, Frasquita, Carmen
Tra la la là...
(Anche Carmen, Frasquita e Mercedes si uniscono alla danza.)

[Dialogo]

Con le ultime note dell'orchestra, Carmen viene a gettarsi ansimante su una panca della taverna. Dopo la danza, Lillas Pastia si mette a girare intorno agli ufficiali, con aria imbarazzata.

Zuniga
Dovete dirci qualche cosa, mastro Lillas Pastia?

Pastia
Mio Dio, signori...

Morales
Parla, su...

Pastia
Comincia a farsi tardi... e più di chiunque altro io sono obbligato a osservare i regolamenti. Poiché il signor corregidor è piuttosto mal disposto nei miei confronti... non so proprio perché è mal disposto...

Zuniga
Lo so io, il perché. È perché la tua locanda è il ritrovo di tutti i contrabbandieri della provincia.

Pastia
Che sia per questa ragione o per un'altra, sono obbligato a stare attento... ora, ve lo ripeto, comincia a farsi tardi.

Morales
Questo vuoi dire che ci metti alla porta!...

Pastia
Oh! no, signori ufficiali... oh! no... vi faccio solo osservare che la mia locanda dovrebbe essere chiusa da dieci minuti...

Zuniga
Dio sa cosa succede nella tua locanda, una volta chiusa...

Pastia
Oh! signor tenente...

Zuniga
Insomma! abbiamo ancora il tempo, prima dell'appello, di andare a passare un'ora a teatro... verrete con noi, vero, bellezze?

(Pastia fa segno alle zingare di rifiutare.)

Frasquita
Non, messieurs les officiers, non, nous restons ici, nous.

Zuniga
Comment, vous ne viendrez pas...

Mercédès
C'est impossible...

Moralès
Mercédès!

Mercédès
Je regrette...

Moralès
Frasquita!

Frasquita
Je suis désolée...

Zuniga
Mais toi, Carmen... je suis bien sûr que tu ne refuseras pas...

Carmen
C'est ce qui vous trompe, mon lieutenant... je refuse, et encore plus nettement qu'elles deux, si c'est possible...
(Pendant que Zuniga parle à Carmen, Moralès et deux autres lieutenants essaient de fléchir Frasquita et Mercédès.)

Zuniga
Tu m'en veux?

Carmen
Pourquoi vous en voudrais-je?

Zuniga
Parce qu'il y a un mois j'ai eu la cruauté de t'envoyer à la prison...

Carmen *(comme si elle ne se rappelait pas)*
À la prison?...

Zuniga
J'étais de service, je ne me pouvais pas faire autrement.

Carmen *(même jeu)*
À la prison... je ne me souviens pas d'être allée à la prison...

Zuniga
Je le sais, pardieu, bien que tu n'y es pas allée... le brigadier qui était chargé de te conduire ayant jugé à propos de te laisser échapper... et de se faire dégrader et emprisonner pour cela... <est allé en prison à ta place!>

Carmen *(sérieuse)*
Dégrader et emprisonner?...

Frasquita
No, signori ufficiali, no, noi restiamo qua.

Zuniga
Come, non verrete...

Mercedes
È impossibile...

Morales
Mercedes!

Mercedes
Mi dispiace...

Morales
Frasquita!

Frasquita
Sono desolata...

Zuniga
Ma tu, Carmen... sono certo che tu non rifiuterai...

Carmen
E vi sbagliate, tenente... io rifiuto, e, se è possibile, ancor più decisamente di loro due...
(Mentre Zuniga parla a Carmen, Morales e altri due tenenti cercano di convincere Frasquita e Mercedes.)

Zuniga
Ce l'hai con me?

Carmen
E per quale ragione?

Zuniga
Perché un mese fa sono stato così crudele da mandarti in prigione...

Carmen *(come se non ricordasse)*
In prigione?...

Zuniga
Ero di servizio, non potevo fare altrimenti.

Carmen *(c. s.)*
In prigione... non ricordo di essere andata in prigione...

Zuniga
Lo so bene, perdio, che non ci sei andata... il brigadiere che doveva portarti dentro aveva infatti deciso di lasciarti scappare... e di farsi perciò degradare e imprigionare...

Carmen *(seria)*
Degradare e imprigionare?...

Zuniga
Mon Dieu, oui!... on n'a pas voulu admettre qu'une aussi petite main ait été assez forte pour renverser un homme...

Carmen
Oh!

Zuniga
Cela n'a pas paru naturel...

Carmen
Et ce pauvre garçon est redevenu simple soldat?

Zuniga
Oui... et il a passé un mois en prison...

Carmen
Mais il en est sorti?...

Zuniga
Depuis hier seulement!

Carmen *(faisant claquer ses castagnettes)*
Tout est bien, <alors> puisqu'il en est sorti, tout est bien.

Zuniga
À la bonne heure, tu te consoles vite...

Carmen *(à part)*
Et j'ai raison...
(haut)
Si vous m'en croyez, vous ferez comme moi; vous voulez nous emmener, nous ne voulons pas vous suivre... vous vous consolerez...

Moralès
Il faudra bien!
(La scène est interrompue par un chœur chanté dans la coulisse.)

[13. Choeur]

Amis d'Escamillo *(dans la coulisse)*
Vivat! vivat le toréro!
Vivat! vivat Escamillo!
Vivat! Vivat!

[Dialogue]

Zuniga
Qu'est-ce que c'est que ça?

Mercédès
Une promenade aux flambeaux...

Moralès
Et qui promène-t-on?

Frasquita
Je le reconnais... c'est Escamillo... un toréro qui s'est fait remarquer aux dernières courses de Grenade et qui promet d'égaler la gloire de Montez et de Pepe Illo...

Zuniga
Mio Dio, sì!... non hanno voluto ammettere che una mano così piccola fosse abbastanza forte da rovesciare a terra un uomo...

Carmen
Oh!

Zuniga
Non è parso naturale...

Carmen
E quel povero ragazzo è ridiventato soldato semplice?

Zuniga
Sì... e ha passato un mese in prigione...

Carmen
Ma ne è uscito?...

Zuniga
Solo da ieri!

Carmen *(facendo suonare le nacchere)*
Va tutto bene, dato che è uscito, va tutto bene.

Zuniga
Alla buon'ora, ti consoli in fretta...

Carmen *(a parte)*
E faccio bene...
(a voce alta)
Se mi date ascolto, farete come me; volete condurci via, noi non vi vogliamo seguire... vi consolerete...

Morales
Per forza!
(La scena è interrotta da un coro cantato fra le quinte.)

[13. Coro]

Amici di Escamillo *(fra le quinte)*
Viva! viva il torero!
Viva! viva Escamillo!
Viva! Viva!

[Dialogo]

Zuniga
Che cos'è?

Mercedes
Una passeggiata al lume delle fiaccole...

Morales
E per chi?

Frasquita
Lo riconosco... è Escamillo... un torero che si è fatto notare nelle ultime corride di Granada e che promette di eguagliare la gloria di Montez e di Pepe Illo...

Moralès
Pardieu, il faut le faire venir... nous boirons en son honneur!

Zuniga
C'est cela, je vais l'inviter.
(Il va à la fenêtre.)
Monsieur le toréro... voulez-vous nous faire l'amitié de monter ici? Vous y trouverez des gens qui aiment fort tous ceux qui, comme vous, ont de l'adresse et du courage...
(quittant la fenêtre)
Il vient...

Pastia *(suppliant)*
Messieurs les officiers, je vous avais dit...

Zuniga
Ayez la bonté de nous laisser tranquilles, maître Lillas Pastia, et faites-nous apporter de quoi boire...
(Entrée d'Escamillo et de ses amis.)

[13 bis. Choeur]

Zuniga, Amis d'Escamillo, Frasquita, Mercédès, Carmen, Moralès
Vivat! vivat le toréro!
Vivat! vivat Escamillo!
Vivat! Vivat!

Scène II
Les mêmes, Escamillo et ses amis

[Dialogue]

Zuniga
Ces dames et nous, vous remercions d'avoir accepté notre invitation; nous n'avons pas voulu vous laisser passer sans boire avec vous au grand art de la tauromachie...

Escamillo
Messieurs les officiers, je vous remercie.

[14. Couplets]

Votre toast, je peux vous le rendre,
Séñors, car avec les soldats,
Oui, les toréros peuvent s'entendre:
Pour plaisirs, ils ont les combats!
Le cirque est plein, c'est jour de fête!
Le cirque est plein du haut en bas;
Les spectateurs, perdant la tête,
S'interpellent à grand fracas!
Apostrophes, cris et tapage
Poussés jusques à la fureur!
Car c'est la fête du courage!
C'est la fête des gens de cœur!
Allons! En garde! Ah!
(avec fatuité)
Toréador, en garde!

Morales
Perdio, bisogna farlo venire... berremo in suo onore!

Zuniga
Certo, vado a invitarlo.
(Va alla finestra.)
Signor torero... volete farci l'onore di salire qui? Vi troverete gente a cui piacciono tutti quelli che, come voi, hanno abilità e coraggio...
(allontanandosi dalla finestra)
Viene...

Pastia *(supplichevole)*
Signori ufficiali, vi avevo detto...

Zuniga
Abbiate la bontà di lasciarci tranquilli, mastro Lillas Pastia, e fateci portare da bere...

(Compare Escamillo con i suoi amici.)

[13 bis. Coro]

Zuniga, Amici di Escamillo, Frasquita, Mercedes, Carmen, Morales
Viva! viva il torero!
Viva! viva Escamillo!
Viva! Viva!

Scena II
Gli stessi, Escamillo e i suoi amici

[Dialogo]

Zuniga
Queste signore e noi, vi ringraziamo di aver accettato il nostro invito; non abbiamo voluto lasciarvi passare senza brindare con voi alla grande arte della tauromachia...

Escamillo
Signori ufficiali, vi ringrazio.

[14. Strofe]

Il vostro brindisi posso ricambiarlo,
Señors, poiché coi soldati,
Sì, i toreri si possono intendere:
Hanno entrambi il piacere di battersi!
L'arena è piena, è giorno di festa!
L'arena è piena dall'alto in basso;
Gli spettatori, perdendo la testa,
Si chiamano con gran frastuono!
Richiami, grida e rumore
Spinti fino al furore!
Poiché è la festa del coraggio!
La festa della gente di fegato!
Dài! In guardia! Ah!
(fatuo)
Toreador, attento!

Toréador! Toréador!
Et songe bien en combattant
Qu'un œil noir te regarde
Et que l'amour t'attend.
Toréador, l'amour t'attend!

Zuniga, Amis d'Escamillo, Frasquita, Mercédès, Carmen, Moralès, Escamillo
Toréador, en garde *etc.*
(Entre les deux couplets Carmen remplit le verre d'Escamillo.)

Escamillo
Tout d'un coup, on fait silence...
On fait silence... Ah! que se passe-t-il?
Plus de cris, c'est l'instant!
Le taureau s'élance
En bondissant hors du toril!
Il s'élance! il entre, il frappe!... un cheval
[roule,
Entraînant un picador.
«Ah! bravo! Toro!» hurle la foule,
Le taureau va... il vient... il vient et frappe
[encor!
En secouant ses banderilles,
Plein de fureur, il court!
Le cirque est plein de sang!
On se sauve, on franchit les grilles!
C'est ton tour maintenant!
Allons! En garde! Ah!
(avec fatuité)
Toréador, en garde *etc.*

Zuniga, Amis d'Escamillo, Frasquita, Mercédès, Carmen, Moralès, Escamillo
Toréador, en garde *etc.*

Mercédès
L'amour!

Escamillo
L'amour!

Frasquita
L'amour!

Escamillo
L'amour!

Carmen *(regardant Escamillo)*
L'amour!

Escamillo *(regardant Carmen)*
L'amour!

Zuniga, Amis d'Escamillo, Frasquita, Mercédès, Carmen, Moralès, Escamillo
Toréador, l'amour t'attend!

[Dialogue]

On boit, on échange des poignées de main avec le toréro.

Toreador! Toreador!
E pensa combattendo
Che un occhio nero ti guarda
E che l'amore ti aspetta.
Toreador, l'amore ti aspetta!

Zuniga, Amici di Escamillo, Frasquita, Mercedes, Carmen, Morales, Escamillo
Toreador, attento *ecc.*
(Fra le due strofe Carmen riempie il bicchiere di Escamillo.)

Escamillo
D'improvviso, si fa silenzio...
Si fa silenzio... Ah! che succede?
Non più grida, è il momento!
Il toro si slancia
Balzando fuori dal recinto!
Si slancia! entra, colpisce!... un cavallo
[stramazza,
Trascinando un picador.
«Ah! bravo! Toro!» urla la folla,
Il toro va... viene... viene e colpisce ancora!

E scuotendo le sue banderille,
Corre infuriato!
L'arena è piena di sangue!
Scappano, saltano oltre le griglie!
Ora è il tuo momento!
Dài! In guardia! Ah!
(fatuo)
Toreador, attento *ecc.*

Zuniga, Amici di Escamillo, Frasquita, Mercedes, Carmen, Morales, Escamillo
Toreador, attento *ecc.*

Mercedes
L'amore!

Escamillo
L'amore!

Frasquita
L'amore!

Escamillo
L'amore!

Carmen *(guardando Escamillo)*
L'amore!

Escamillo *(guardando Carmen)*
L'amore!

Zuniga, Amici di Escamillo, Frasquita, Mercedes, Carmen, Morales, Escamillo
Toreador, l'amore ti aspetta!

[Dialogo]

Bevono, stringono la mano al torero.

Pastia
Messieurs les officiers, je vous en prie.

Zuniga
C'est bien, c'est bien, nous partons.
(Les officiers commencent à se préparer à partir. - Escamillo se trouve près de Carmen.)

Escamillo
Dis-moi ton nom, et la première fois que je frapperai le taureau, ce sera ton nom que je prononcerai.

Carmen
Je m'appelle la Carmencita.

Escamillo
La Carmencita?

Carmen
Carmen, la Carmencita, comme tu voudras.

Escamillo
Et bien, Carmen, ou la Carmencita, si je m'avisais de t'aimer et de vouloir être aimé de toi, qu'est-ce que tu me répondrais?

Carmen
Je répondrais que tu peux m'aimer tout à ton aise, mais que quant à être aimé de moi, pour le moment, il n'y faut pas songer!

Escamillo
Ah!

Carmen
C'est comme ça.

Escamillo
J'attendrai alors, et je me contenterai d'espérer...

Carmen
Il n'est pas défendu d'attendre, et il est toujours agréable d'espérer.

Moralès *(à Frasquita et Mercédès)*
Vous ne venez pas décidément?

Mercédès et Frasquita *(sur un nouveau signe de Pastia)*
Mais non, mais non...

Moralès *(à Zuniga)*
Mauvaise campagne, lieutenant!...

Zuniga
Bah! la bataille n'est pas encore perdue...
(bas, à Carmen)
Écoute-moi, Carmen: puisque tu ne veux pas venir avec nous, c'est moi qui dans une heure reviendrai ici...

Carmen
Ici?...

Pastia
Signori ufficiali, ve ne prego.

Zuniga
Va bene, va bene, ce ne andiamo.
(Gli ufficiali si preparano a partire. - Escamillo si trova vicino a Carmen.)

Escamillo
Dimmi il tuo nome, e la prima volta che colpirò il toro, sarà il tuo nome che pronuncerò.

Carmen
Mi chiamo la Carmencita.

Escamillo
La Carmencita?

Carmen
Carmen, la Carmencita, come vorrai tu.

Escamillo
Ebbene, Carmen, o la Carmencita, se mi venisse in mente di amarti e di essere amato da te, cosa mi risponderesti?

Carmen
Risponderei che puoi amarmi quanto ti pare, ma che, quanto a essere amato da me, per ora è meglio non pensarci!

Escamillo
Ah!

Carmen
È così.

Escamillo
Allora aspetterò, e mi accontenterò di sperare...

Carmen
Non è proibito aspettare, ed è sempre bello sperare.

Morales *(a Frasquita e Mercedes)*
Voi non venite proprio?

Mercedes e Frasquita *(a un nuovo segno di Pastia)*
Ma no, ma no...

Morales *(a Zuniga)*
Una campagna andata male, tenente!...

Zuniga
Bah! la battaglia non è ancora perduta...
(piano, a Carmen)
Ascoltami, Carmen: se tu non vuoi venire con noi, sono io che, fra un'ora, tornerò qui...

Carmen
Qui?...

Zuniga
Oui, dans une heure... après l'appel.

Carmen
Je ne vous conseille pas de revenir...

Zuniga *(riant)*
Je reviendrai tout de même.
(haut)
Nous partons avec vous, toréro <!>, et nous nous joindrons au cortège qui vous accompagne.

Escamillo
C'est un grand honneur pour moi; je tâcherai de ne pas m'en montrer indigne lorsque je combattrai sous vos yeux.
(Tout le monde sort, excepté Carmen, Frasquita, Mercédès et Lillas Pastia.)

[14 bis. Sortie d'Escamillo]

Scène III
Carmen, Mercédès, Frasquita, Pastia

[Dialogue]

Frasquita *(à Pastia)*
Pourquoi étais-tu si pressé de les faire partir et pourquoi nous as-tu fait signe de ne pas les suivre?...

Pastia
Le Dancaïre et le Remendado viennent d'arriver... ils ont à vous parler de vos affaires, des affaires d'Égypte.

Carmen
Le Dancaïre et le Remendado?...

Pastia *(ouvrant une porte et appelant du geste)*
Oui, les voici... tenez...
(Entrent le Dancaïre et le Remendado. - Pastia ferme les portes, met les volets etc. etc., puis s'en va.)

Scène IV
Carmen, Mercédès, Frasquita, le Dancaïre, le Remendado

Frasquita
Eh bien, les nouvelles?

Le Dancaïre
Pas trop mauvaises les nouvelles; nous arrivons de Gibraltar...

Le Remendado
Jolie ville, Gibraltar... on y voit des anglais, beaucoup d'anglais, de jolis hommes les anglais; un peu froids, mais distingués.

Le Dancaïre
Remendado!...

Zuniga
Sì, fra un'ora... dopo l'appello.

Carmen
Non vi consiglio di tornare...

Zuniga *(ridendo)*
Tornerò lo stesso.
(a voce alta)
Ce ne andiamo con voi, torero, e ci uniamo al corteo che vi accompagna.

Escamillo
È un grande onore per me; cercherò di non esserne indegno quando combatterò sotto i vostri occhi.
(Tutti escono, tranne Carmen, Frasquita, Mercedes e Lillas Pastia.)

[14 bis. Uscita di Escamillo]

Scena III
Carmen, Mercedes, Frasquita, Pastia

[Dialogo]

Frasquita *(a Pastia)*
Perché eri così ansioso di farli andar via e ci hai fatto segno di non seguirli?...

Pastia
Sono appena arrivati il Dancairo e il Remendado... devono parlarvi dei vostri affari, degli affari d'Egitto.

Carmen
Il Dancairo e il Remendado?...

Pastia *(aprendo una porta e chiamando col gesto)*
Sì, eccoli... prego...
(Entrano il Dancairo e il Remendado. - Pastia chiude le porte, le imposte ecc. ecc., poi esce.)

Scena IV
Carmen, Mercedes, Frasquita, il Dancairo, il Remendado

Frasquita
Ebbene, le notizie?

Il Dancairo
Non troppo male, le notizie; arriviamo da Gibilterra...

Il Remendado
Bella città, Gibilterra... ci si vedono degli inglesi, molti inglesi, begli uomini gli inglesi; un po' freddi, ma distinti.

Il Dancairo
Remendado!...

Le Remendado
Patron.

Le Dancaïre *(mettant la main sur son couteau)*
Vous comprenez?

Le Remendado
Parfaitement, patron...

Le Dancaïre
Taisez-vous, alors. Nous arrivons de Gibraltar, nous avons arrangé avec un patron de navire l'embarquement de marchandises anglaises. Nous irons les attendre près de la côte, nous en cacherons une partie dans la montagne et nous ferons passer le reste. Tous nos camarades ont été prévenus... ils sont ici, cachés, mais c'est de vous trois surtout que nous avons besoin... vous allez partir avec nous...

Carmen *(riant)*
Pourquoi faire? pour vous aider à porter les ballots?

Le Remendado
Oh! non... faire porter des ballots à des dames... ça ne serait pas distingué.

Le Dancaïre *(menaçant)*
Remendado?

Le Remendado
Oui, patron.

Le Dancaïre
Nous ne vous ferons pas porter les ballots, mais nous aurons besoin de vous pour autre chose.

[15. Quintette]

Nous avons en tête une affaire...

Mercédès, Frasquita
Est-elle bonne, dites-nous?

Le Dancaïre
Elle est admirable, ma chère;
Mais nous avons besoin de vous!

Le Remendado
Oui, nous avons besoin de vous!

Carmen, Frasquita, Mercédès
De nous?
Quoi! vous avez besoin de nous?

Le Remendado, le Dancaïre
De vous!
Oui, nous avons besoin de vous!
Car nous l'avouons humblement
Et fort respectueusement:
Quand il s'agit de tromperie,

Il Remendado
Capo.

Il Dancairo *(mettendo la mano al coltello)*
Chiaro?

Il Remendado
Chiarissimo, capo...

Il Dancairo
Zitto, allora. Arriviamo da Gibilterra, e ci siamo messi d'accordo con un padrone di vascello per sbarcare mercanzie inglesi. Li aspetteremo vicino alla costa, ne nasconderemo una parte sulla montagna e faremo passare il resto. Tutti i nostri compagni sono stati avvisati... sono qui, nascosti, ma abbiamo bisogno soprattutto di voi tre... partirete con noi...

Carmen *(ridendo)*
Per far che? per aiutarvi a portare i fagotti?

Il Remendado
Oh! no... far portare dei fagotti alle signore... non sarebbe distinto.

Il Dancairo *(minaccioso)*
Remendado?

Il Remendado
Sì, capo.

Il Dancairo
Non vi faremo portare i fagotti, ma abbiamo bisogno di voi per un'altra faccenda.

[15. Quintetto]

Abbiamo in mente un affare...

Mercedes, Frasquita
Un buon affare, diteci?

Il Dancairo
Eccellente, mia cara;
ma abbiamo bisogno di voi!

Il Remendado
Sì, abbiamo bisogno di voi!

Carmen, Frasquita, Mercedes
Di noi?
Che! avete bisogno di noi?

Il Remendado, il Dancairo
Di voi!
Sì, abbiamo bisogno di voi!
Poiché, lo confessiamo umilmente
E rispettosissimamente:
Quando si tratta d'inganno,

De duperie,
De volerie,
Il est toujours bon, sur ma foi,
D'avoir les femmes avec soi.
Et sans elles,
Mes toutes belles,
On ne fait jamais rien
De bien!

Mercédès, Frasquita, Carmen
Quoi! sans nous jamais rien
De bien?

Le Remendado, le Dancaïre
N'êtes-vous pas de cet avis?

Mercédès, Frasquita, Carmen
Si fait, je suis
De cet avis.

Tous les cinq
Quand il s'agit de tromperie *etc.*

Le Dancaïre
C'est dit, alors; vous partirez?

Mercédès, Frasquita
Quand vous voudrez.

Le Dancaïre
Mais... tout de suite...

Carmen
Ah! permettez... permettez!
S'il vous plaît de partir... partez!
Mais, je ne suis pas du voyage.
Je ne pars pas... je ne pars pas!

Le Dancaïre, le Remendado
Carmen, mon amour, tu viendras,
Et tu n'auras pas le courage
De nous laisser dans l'embarras!

Mercédès, Frasquita
Ah! ma Carmen, tu viendras!

Le Dancaïre
Mais, au moins la raison, Carmen, tu la diras!

Tous les quatre
La raison!

Carmen
Je la dirai certainement.

Tous les quatre
Voyons!

Carmen
La raison, c'est qu'en ce moment ...

Tous les quatre
Eh bien?

Di truffa,
E ladroneccio,
È sempre bene, in fede mia,
Avere le donne con sé.
E senza di loro,
Mie bellissime,
Non si fa mai nulla
Di buono!

Mercedes, Frasquita, Carmen
Che! senza di noi mai nulla
Di buono?

Il Remendado, il Dancairo
Non siete d'accordo?

Mercedes, Frasquita, Carmen
Ma certo, io sono
D'accordo.

Tutti e cinque
Quando si tratta d'inganno *ecc.*

Il Dancairo
È fatta, allora; verrete?

Mercedes, Frasquita
Quando vorrete.

Il Dancairo
Ma... subito...

Carmen
Ah! un momento... un momento!
Se voi volete andare... andate!
Ma io non vi accompagno.
Non vengo... non vengo!

Il Dancairo, il Remendado
Carmen, amor mio, tu verrai,
E non avrai mai il coraggio
Di lasciarci nelle peste!

Mercedes, Frasquita
Ah! Carmen mia, verrai!

Il Dancairo
Ma, Carmen, la ragione, almeno, la dirai!

Tutti e quattro
La ragione!

Carmen
La dirò certamente.

Tutti e quattro
Vediamo!

Carmen
La ragione è che in questo momento ...

Tutti e quattro
Ebbene?

Carmen
Je suis amoureuse!

Le Remendado, le Dancaïre
Qu'a-t-elle dit?

Mercédès, Frasquita
Elle dit qu'elle est amoureuse!

Tous les quatre
Amoureuse!

Carmen
Oui, amoureuse!

Le Dancaïre
Voyons, Carmen, sois sérieuse!

Carmen
Amoureuse à perdre l'esprit!

Le Remendado, le Dancaïre *(avec ironie)*
La chose, certes, nous étonne,
Mais ce n'est pas le premier jour
Où vous aurez su, ma mignonne,
Faire marcher de front le devoir et l'amour.

Carmen *(franchement)*
Mes amis, je serais fort aise
De partir avec vous ce soir;
Mais cette fois, ne vous déplaise,
Il faudra que l'amour passe avant le devoir;
Ce soir l'amour passe avant le devoir!

Le Dancaïre
Ce n'est pas là ton dernier mot?

Carmen
Absolument!

Le Remendado
Il faut que tu te laisses attendrir!

Tous le quatre
Il faut venir, Carmen, il faut venir!
Pour notre affaire,
C'est nécessaire; car entre nous ...

Carmen
Quant à cela, je l'admets avec vous: ...

Tous les cinq
Quand il s'agit de tromperie *etc.*

[Dialogue]

Le Dancaïre
En voilà assez; je t'ai dit qu'il fallait venir, et tu viendras... je suis le chef...

Carmen
Comment dis-tu ça?

Carmen
Sono innamorata!

Il Remendado, il Dancairo
Cosa ha detto?

Mercedes, Frasquita
Dice che è innamorata!

Tutti e quattro
Innamorata!

Carmen
Sì, innamorata!

Il Dancairo
Via, Carmen, non scherzare!

Carmen
Innamorata da perdere la testa!

Il Remendado, il Dancairo *(con ironia)*
La cosa, certo, ci stupisce.
Ma non è la prima volta
Che avete saputo, carina,
Far marciare insieme il dovere e l'amore.

Carmen *(francamente)*
Amici, sarei ben contenta
Di partire con voi questa sera;
Ma, ora, se non vi spiace,
Bisogna che l'amore passi prima del dovere;
Questa sera l'amore passa prima del dovere!

Il Dancairo
Ma è proprio questa la tua ultima parola?

Carmen
Assolutamente!

Il Remendardo
Bisogna che ti lasci convincere!

Tutti e quattro
Devi venire, Carmen, devi venire!
Per il nostro affare,
È necessario; poiché, fra noi ...

Carmen
Quanto a ciò, sono d'accordo con voi: ...

Tutt'e cinque
Quando si tratta d'inganno *ecc.*

[Dialogo]

Il Dancairo
Ne ho abbastanza; ti ho detto che dovevi venire, e tu verrai... sono io il capo...

Carmen
Come dici?

Le Dancaïre Je te dis que je suis le chef...	**Il Dancairo** Ti dico che sono io il capo...
Carmen <Je m'obéira pas!> Et tu crois que je t'obéirai?...	**Carmen** E credi che ti obbedirò?...
Le Dancaïre *(furieux)* Carmen!...	**Il Dancairo** *(furioso)* Carmen!...
Carmen *(très calme)* Eh bien!...	**Carmen** *(calmissima)* Ebbene!...
Le Remendado *(se jetant entre le Dancaïre et Carmen)* Je vous en prie... des personnes si distinguées...	**Il Remendado** *(gettandosi fra il Dancairo e Carmen)* Vi prego... persone così distinte...
Le Dancaïre *(envoyant un coup de pied que le Remendado évite)* Attrape ça, toi...	**Il Dancairo** *(misurandogli un calcio che il Remendado evita)* Prendi questo, tu...
Le Remendado *(se redressant)* Patron!...	**Il Remendado** *(rialzandosi)* Capo!...
Le Dancaïre Qu'est-ce que c'est?	**Il Dancairo** Cosa c'è?
Le Remendado Rien, patron!	**Il Remendado** Nulla, capo!
Le Dancaïre <Attends un peu, toi attends un peu...> Amoureuse... ce n'est pas une raison, cela.	**Il Dancairo** Innamorata... non è una ragione, questa.
Le Remendado Le fait est que ce n'en est pas une... moi aussi, je suis amoureux, et ça ne m'empêche pas de me rendre utile.	**Il Remendado** Certo che non lo è... anch'io sono innamorato, e questo non mi impedisce di rendermi utile.
Carmen Partez sans moi... j'irai vous rejoindre demain... mais pour ce soir, je reste...	**Carmen** Andate senza di me... verrò a raggiungervi domani... ma questa sera, resto...
Frasquita Je ne t'ai jamais vue comme cela; qui attends-tu donc?	**Frasquita** Non ti ho mai visto così; ma chi aspetti?
Carmen Un pauvre diable de soldat qui m'a rendu service...	**Carmen** Un povero diavolo di soldato che mi ha fatto un favore...
Mercédès Ce soldat qui était en prison?	**Mercedes** Il soldato che era in prigione?
Carmen Oui...	**Carmen** Sì...
Frasquita Et à qui, il y a quinze jours, le geôlier a remis de ta part un pain dans lequel il y avait une pièce d'or et une lime?...	**Frasquita** E a cui, quindici giorni fa, il carceriere ha consegnato di nascosto un pane dove c'erano una moneta d'oro e una lima?...
Carmen *(remontant vers la fenêtre)* Oui.	**Carmen** *(avvicinandosi alla finestra)* Sì.

Le Dancaïre
Il s'en est servi de cette lime?...

Carmen *(du même)*
Non.

Le Dancaïre
Tu vois bien! ton soldat aura eu peur d'être puni plus rudement qu'il ne l'avait été; ce soir encore il aura peur... tu auras beau entr'ouvrir les volets et regarder s'il vient, je parierais qu'il ne viendra pas.

Carmen
Ne parie pas, tu perdrais...

[16. Chanson]

Don José *(dans la coulisse, de très loin)*
Halte-là!
Qui va là?
Dragon d'Alcala!
Où t'en vas-tu par là,
Dragon d'Alcala?
Moi, je m'en vais faire
Mordre la poussière
À mon adversaire.
S'il en est ainsi,
Passez, mon ami.
Affaire d'honneur,
Affaire de cœur;
Pour nous tout est là,
Dragons d'Alcala!
(Pendant qu'il chante, Carmen, le Dancaïre, le Remendado, Mercédès et Frasquita, par les volets entr'ouverts, regardent venir Don José.)

[Dialogue]

Mercédès
C'est un dragon, ma foi.

Frasquita
Et un beau dragon.

Le Dancaïre *(à Carmen)*
Eh bien, puisque tu ne veux pas venir que demain, sais-tu au moins ce que tu devrais faire?

Carmen
Qu'est-ce que je devrais faire?...

Le Dancaïre
Tu devrais décider ton dragon à venir avec toi et à se joindre à nous.

Carmen
Ah!... si cela se pouvait!... mais il n'y faut pas penser... ce sont des bêtises... il est trop niais.

Le Dancaïre
Pourquoi l'aimes-tu puisque tu conviens toi-même...

Il Dancairo
Se ne è servito di quella lima?...

Carmen *(c. s.)*
No.

Il Dancairo
Lo vedi! il tuo soldato avrà avuto paura di essere punito più duramente; anche stasera avrà paura... avrai un bel socchiudere le imposte e guardare se arriva, scommetto che non verrà.

Carmen
Non scommettere, perderesti...

[16. Canzone]

Don José *(fra le quinte, da molto lontano)*
Alto-là!
Chi va là?
Dragone d'Alcalá!
Dove vai di là,
Dragone d'Alcalá?
Io vado a gettare
Nella polvere
Il mio rivale.
Se è così,
Passate, amico.
Affare d'onore,
Affare di cuore;
Per noi tutto è là,
Dragoni d'Alcalá!
(Mentre canta, Carmen, il Dancairo, il Remendado, Mercedes e Frasquita, dalle imposte socchiuse, guardano venire Don José.)

[Dialogo]

Mercedes
È un dragone, in fede mia.

Frasquita
E un bel dragone.

Il Dancairo *(a Carmen)*
Ebbene, poiché non vuoi venire che domani, sai almeno cosa dovresti fare?

Carmen
Cosa dovrei fare?...

Il Dancairo
Dovresti convincere il tuo dragone a venire con te e a unirsi a noi.

Carmen
Ah!... se si potesse!... ma non bisogna pensarci... sono sciocchezze... è troppo stupido.

Il Dancairo
Perché l'ami, se ammetti tu stessa...

Carmen
Parce qu'il est joli garçon donc et qu'il me plaît!

Le Remendado *(avec fatuité)*
Le patron ne comprend pas ça, lui... qu'il suffise d'être joli garçon pour plaire aux femmes...

Le Dancaïre
<Attrape ça, toi, atrape ça...> Attends un peu, toi, attends un peu...
(Le Remendado se sauve et sort. Le Dancaïre le poursuit et sort à son tour entraînant Mercédès et Frasquita qui essaient de le calmer.)

[16 bis. Chanson]

Don José *(la voix se rapproche peu à peu)*
Halte-là! Qui va là?
Dragon d'Alcala!
Où t'en vas-tu par là,
Dragon d'Alcala?
Exact et fidèle,
Je vais où m'appelle
L'amour de ma belle!
S'il en est ainsi *etc.*
(Don José paraît.)

Scène V
Don José, Carmen, puis Pastia

[Dialogue]

Carmen
Enfin... te voilà... C'est bien heureux!

Don José
Il y a deux heures seulement que je suis sorti de prison.

Carmen
Qui t'empêchait de sortir plus tôt? Je t'avais envoyé une lime et une pièce d'or... avec la lime il fallait scier le plus gros barreau de ta prison... avec la pièce d'or il fallait, chez le premier fripier venu, changer ton uniforme pour un habit bourgeois.

Don José
En effet, tout cela était possible.

Carmen
Pourquoi ne l'as-tu pas fait?

Don José
Que veux-tu? j'ai encore mon honneur de soldat, et déserter me semblerait un grand crime... Oh! je ne t'en suis pas moins reconnaissant... Tu m'as envoyé une lime et une pièce d'or... La lime me servira pour affiler ma lance et je la garde comme souvenir de toi.
(lui tendant la pièce d'or)
Quant à l'argent...

Carmen
Perché è un bel ragazzo e perché mi piace.

Il Remendado *(fatuo)*
Il capo non lo capisce, lui... che basti essere un bel ragazzo per piacere alle donne...

Il Dancairo
Aspetta un momento, tu, aspetta un momento...
(Il Remendado scappa ed esce. Il Dancairo lo insegue ed esce a sua volta portando con sé Mercedes e Frasquita che cercano di calmarlo.)

[16 bis. Canzone]

Don José *(la voce si avvicina a poco a poco)*
Alto là! Chi va là?
Dragone d'Alcalá!
Dove vai di là,
Dragone d'Alcalá?
Fedele e puntuale,
Vado dove mi chiama
L'amore della mia bella!
Se è così *ecc.*
(Compare Don José.)

Scena V
José, Carmen, poi Pastia

[Dialogo]

Carmen
Eccoti... finalmente... Che felicità!

Don José
Solo due ore fa sono uscito di prigione.

Carmen
Chi ti impediva di uscire prima? Ti avevo mandato una lima e una moneta d'oro... con la lima bisognava segare la sbarra più grossa della prigione... con la moneta d'oro bisognava, dal primo rigattiere incontrato, cambiare la tua uniforme con un abito borghese.

Don José
Certo, tutto questo era possibile.

Carmen
Perché non l'hai fatto?

Don José
Che vuoi farci? ho ancora il mio onore di soldato, e disertare mi pareva un vero delitto... Oh! non è che per questo te ne sia meno riconoscente... Mi hai mandato una lima e una moneta d'oro... La lima mi servirà per affilare la lancia e la conservo come tuo ricordo.
(tendendole la moneta d'oro)
Quanto al denaro...

Carmen
Tiens, il l'a gardé!... ça se trouve à merveille... *(criant et frappant)*
Holà!... Lillas Pastia, holà!... nous mangerons tout... tu me régales... holà! holà!...
(Entre Pastia.)

Pastia *(l'empêchant de crier)*
Prenez donc garde...

Carmen *(lui jetant la pièce)*
Tiens, attrape... et apporte-nous des fruits confits; apporte-nous des bonbons, apporte-nous des oranges, apporte-nous du manzanilla... apporte-nous de tout ce que tu as, de tout, de tout...

Pastia
Tout de suite, mademoiselle Carmencita.
(Il sort.) <Allez, allez, vite!>

Carmen *(à José)*
Tu m'en veux alors et tu regrettes de t'être fait mettre en prison pour mes beaux yeux?

Don José
Quant à cela, non, par exemple.

Carmen
Vraiment. <?>

Don José
L'on m'a mis en prison, l'on m'a ôté mon grade, mais ça m'est égal.

Carmen
Parce que tu m'aimes?

Don José
Oui, parce que je t'aime, parce que je t'adore.

Carmen *(mettant ses deux mains dans les mains de José)*
Je paie mes dettes: c'est notre loi à nous autres bohémiennes... Je paie mes dettes... je paie mes dettes...
(Rentre Lillas Pastia apportant sur un plateau des oranges, des bonbons, des fruits confits, du manzanilla.)
Mets tout cela ici... d'un seul coup, n'aie pas peur...
(Pastia obéit et la moitié des objets roule par terre.)
Ça ne fait rien, nous ramasserons tout ça nous-mêmes... sauve-toi maintenant, sauve-toi, sauve-toi!
(Pastia sort.)
Mets-toi là et mangeons de tout! de tout! de tout!
(Elle est assise; Don José s'assied en face d'elle.)

Don José
Tu croques les bonbons comme un enfant de six ans...

Carmen
Toh, l'ha conservato!... tanto meglio... *(gridando e battendo le mani)*
Olà!... Lillas Pastia, olà!... mangiamoci tutto... sei tu a offrire... olà! olà!...
(Entra Pastia.)

Pastia *(impedendole di gridare)*
Ma attenta...

Carmen *(gettandogli la moneta)*
Tieni, prendi... e portaci frutta candita; portaci dolci, portaci arance, portaci manzanilla... portaci tutto quello che hai, tutto, tutto...

Pastia
Subito, signorina Carmencita.
(Esce.)

Carmen *(a José)*
Ce l'hai con me, allora, e rimpiangi di esserti fatto mettere in prigione per i miei begli occhi?

Don José
Quanto a questo, no, di certo.

Carmen
Davvero.

Don José
Mi hanno messo in prigione, mi hanno tolto il grado, ma non me ne importa.

Carmen
Perché mi ami?

Don José
Sì, perché ti amo, perché ti adoro.

Carmen *(mettendo le mani fra le mani di José)*
Pago i miei debiti: è la nostra legge, la legge di noi zingare... Pago i miei debiti... pago i miei debiti...
(Rientra Lillas Pastia portando su un vassoio arance, dolci, frutta candita, manzanilla.)
Metti tutto qui... con un colpo solo, non avere paura...
(Pastia obbedisce e la metà degli oggetti cade a terra.)
Non importa, raccoglieremo tutto quanto noi... scappa ora, scappa, scappa via!

(Pastia esce.)
Mettiti là e mangiamo di tutto! di tutto! di tutto!
(Lei è seduta; Don José le si siede di fronte.)

Don José
Sgranocchi i dolci come un bambino di sei anni...

Carmen
C'est que je les aime... Ton lieutenant était ici tout à l'heure, avec d'autres officiers, ils nous ont fait danser la romalis...

Don José
Tu as dansé?

Carmen
Oui; et quand j'ai eu dansé, ton lieutenant s'est permis de me dire qu'il m'adorait...

Don José
Carmen!...

Carmen
Qu'est-ce que tu as?... Est-ce que tu serais jaloux, par hasard?...

Don José
Mais certainement, je suis jaloux...

Carmen
Ah bien!... Canari, va!... tu es un vrai canari d'habit et de caractère... allons, ne te fâche pas... pourquoi es-tu jaloux? parce que j'ai dansé tout à l'heure pour ces officiers... Eh bien, si tu le veux, je danserai pour toi maintenant, pour toi tout seul.

Don José
Si je le veux, je crois bien que je le veux...

Carmen
Où sont mes castagnettes?... qu'est-ce que j'ai fait de mes castagnettes?
(en riant)
C'est toi qui me les a prises, mes castagnettes?

Don José
Mais non!

Carmen *(tendrement)*
Mais si, mais si... je suis sûr que c'est toi... ah! bah! en voilà des castagnettes.
(Elle casse une assiette, avec deux morceaux de faïence, se fait des castagnettes et les essaie...)
Ah! ça ne vaudra jamais, me castagnettes... Où sont-elles donc?

Don José *(trouvant les castagnettes sur la table à droite)*
Tiens! les voici.

Carmen *(riant)*
Ah! tu vois bien... c'est toi qui les avais prises...

Don José
Ah! que je t'aime, Carmen, que je t'aime!

Carmen
Je l'espère bien.

Carmen
È perché mi piacciono... Il tuo tenente era qui un momento fa, con altri ufficiali, ci hanno fatto ballare la romalis...

Don José
Tu hai ballato?

Carmen
Sì; e quando ho finito, il tuo tenente si è permesso di dire che mi adorava...

Don José
Carmen!...

Carmen
Che cos'hai?... Saresti per caso geloso?...

Don José
Ma certo che sono geloso...

Carmen
Ah bene!... Va' là, canarino!... sei un vero canarino, d'abito e di carattere... via, non t'arrabbiare... perché sei geloso? perché un momento fa ho danzato per quegli ufficiali... Ebbene, se vuoi, ora danzerò per te, solo per te.

Don José
Se voglio, certo che voglio...

Carmen
Dove sono le mie nacchere?... che ne ho fatto delle mie nacchere?
(ridendo)
Me le hai prese tu, le nacchere?

Don José
Ma no!

Carmen *(teneramente)*
Ma sì, ma sì... sono sicura che sei stato tu... ah! bah! ecco delle nacchere.
(Rompe un piatto, con due pezzi di maiolica si fa delle nacchere e le prova...)
Ah! non valgono le mie nacchere... Ma dove sono?

Don José *(trovando le nacchere sulla tavola a destra)*
Prendi! eccole.

Carmen *(ridendo)*
Ah! lo vedi... sei tu che me le avevi prese...

Don José
Ah! quanto ti amo, Carmen, quanto ti amo!

Carmen
Lo spero bene.

[17. Duo]

Carmen *(gaîment)*
Je vais danser en votre honneur,
Et vous verrez, seigneur,
Comment je sais moi-même accompagner
[ma dance!
(faisant asseoir Don José)
Mettez-vous là, Don José;
(avec une solennité comique)
je commence!
(dansant et s'accompagnant de ses castagnettes)
La la la la la la la...
(On entend des clairons dans la coulisse de très loin.)
La la la la la la la...

Don José *(arrêtant Carmen)*
Attends un peu, Carmen, rien qu'un
[moment... arrête!

Carmen *(étonnée)*
Et pourquoi, s'il te plaît?

Don José
Il me semble... là-bas...
(Les clairons se rapprochent.)
Oui, ce sont nos clairons qui sonnent la
[retraite;
Ne les entends-tu pas?

Carmen *(avec joie)*
Bravo, bravo! j'avais beau faire; il est
[mélancolique
De danser sans orchestre... Et vive la musique
Qui nous tombe du ciel!
(dansant et jouant des castagnettes)
La la la la la la la...
(Les clairons s'éloignent.)

Don José *(arrêtant encore Carmen)*
Tu ne m'as pas compris. Carmen... c'est la
[retraite,
Il faut que moi, je rentre au quartier pour
[l'appel!

Carmen *(stupéfaite)*
Au quartier!... pour l'appel!...
(éclatant)
Ah! j'étais vraiment trop bête!
Je me mettais en quatre et je faisais des frais,
Oui, je faisais des frais
Pour amuser monsieur. Je chantais! je
[dansais!
Je crois, Dieu me pardonne,
Qu'un peu plus, je l'aimais!
Ta ra ta ta... C'est le clairon qui sonne!
Ta ra ta ta... Il part... il est parti!
Va-t'en donc, canari!
(avec fureur en lui envoyant son shako à la volée)
Tiens! prends ton shako, ton sabre, ta giberne,
Et va-t'en, mon garçon, retourne à ta caserne!

[17. Duetto]

Carmen *(con allegria)*
Danzerò in vostro onore,
E vedrete, signore,
Come so accompagnarmi nella danza!

(facendo sedere Don José)
Mettetevi là, Don José;
(con comica solennità)
io comincio!
(danzando e accompagnandosi con le nacchere)
La la la la la la la...
(Si sentono delle trombe lontanissime, fra le quinte.)
La la la la la la la...

Don José *(fermando Carmen)*
Aspetta un po' Carmen, solo un momento...
[fèrmati!

Carmen *(stupita)*
E perché mai?

Don José
Mi sembra... laggiù...
(Le trombe si avvicinano.)
Sì, sono le nostre trombe che suonano la
[ritirata;
Non le senti?

Carmen *(con gioia)*
Bene, bene! avevo un bel darmi da fare; è
[malinconico
Danzare senza orchestra... Evviva la musica
Che ci casca dal cielo!
(ballando e suonando le nacchere)
La la la la la la la...
(Le trombe si allontanano.)

Don José *(fermando ancora Carmen)*
Non m'hai capito. Carmen... è la ritirata,

Bisogna ch'io rientri al quartiere per
[l'appello!

Carmen *(stupefatta)*
Al quartiere!... per l'appello!...
(scoppiando)
Ah! ero davvero stupida!
Mi facevo in quattro e mi mettevo a spendere,
Sì, mi mettevo a spendere
Per divertire il signore. Cantavo! ballavo!

Credo, Dio mi perdoni,
Che ancora un poco, e l'amavo!
Ta ra ta ta... Suona la tromba!
Ta ra ta ta... Se ne va... è già andato!
Vattene allora, canarino!
(con rabbia, gettandogli il suo sciaccò)

Tiè! prendi sciaccò, sciabola e giberna,
E vattene, ragazzo mio, torna in caserma!

Don José *(avec tristesse)*
C'est mal à toi, Carmen, de te moquer de moi!
Je souffre de partir, car jamais,
Jamais femme avant toi,
Aussi profondément n'avait troublé mon âme!

Carmen *(en exagérant le ton passionné de Don José)*
Il souffre de partir, car jamais,
Jamais femme avant moi,
Aussi profondément n'avait troublé son âme!

Ta ra ta ta... Mon Dieu! c'est la retraite!
Ta ra ta ta... je vais être en retard!
Ô mon Dieu! c'est la retraite!
Je vais être en retard! Il perd la tête! il court!
Et voilà son amour!

Don José
Ainsi tu ne crois pas
À mon amour?

Carmen
Mais non!

Don José
Eh bien! Tu m'entendras!

Carmen
Je ne veux rien entendre!

Don José
Tu m'entendras!

Carmen
Tu vas te faire attendre!
Non! non!...

Don José
Oui, tu m'entendras!
(violemment)
Je le veux, Carmen, tu m'entendras!
(Il tire de sa veste d'uniforme la fleur que Carmen lui a jetée au 1er acte, il montre cette fleur à Carmen.)

La fleur que tu m'avais jetée
Dans ma prison m'était restée,
Flétrie et sèche, cette fleur
Gardait toujours sa douce odeur;
Et pendant des heures entières,
Sur mes yeux, fermant mes paupières,
De cette odeur je m'enivrais
Et dans la nuit je te voyais!
Je me prenais à te maudire,
À te détester, à me dire:
Pourquoi faut-il que le destin
L'ait mise là sur mon chemin!
Puis je m'accusais de blasphème,
Et je ne sentais en moi-même,
Qu'un seul désir, un seul espoir:
Te revoir, ô Carmen, oui, te revoir!
Car tu n'avais eu qu'à paraître,

Don José *(con tristezza)*
Fai male, Carmen, a ridere di me!
Soffro di andar via, perché mai,
Mai donna prima di te,
Così profondamente mi aveva turbato
[l'anima!

Carmen *(esagerando il tono appassionato di Don José)*
Soffre di andar via, perché mai,
Mai donna prima di me,
Così profondamente gli aveva turbato
[l'anima!
Ta ra ta ta... Mio Dio! è la ritirata!
Ta ra ta ta... sarò in ritardo!
O mio Dio! è la ritirata!
Sarò in ritardo! Perde la testa! corre!
Ecco il suo amore!

Don José
Così non credi
Al mio amore?

Carmen
Ma no!

Don José
Ebbene! Mi ascolterai!

Carmen
Non voglio sentire nulla!

Don José
Mi ascolterai!

Carmen
Rischi di farti aspettare!
No! no!...

Don José
Sì, mi ascolterai!
(con violenza)
Lo voglio io, Carmen, mi ascolterai!
(Prende dalla giacca dell'uniforme il fiore di gaggìa che Carmen gli ha gettato al primo atto, mostra il fiore a Carmen.)

Il fiore che mi avevi gettato
Nella prigione mi era rimasto,
Secco e appassito, questo fiore
Sempre serbava il suo dolce profumo;
E durante lunghe ore,
Chiudendo sugli occhi le palpebre,
Di questo profumo mi inebriavo
E ti vedevo nella notte!
Mi mettevo a maledirti,
A detestarti, a dirmi:
Perché mai il destino
L'ha messa là sul mio cammino!
Poi mi dicevo blasfemo,
E non sentivo in me,
Che un desiderio solo, una sola speranza:
Di rivederti, o Carmen, sì, rivederti!
Poiché ti era bastato apparire,

Qu'à jeter un regard sur moi,
Pour t'emparer de tout mon être,
Ô ma Carmen! et j'étais une chose à toi!
Carmen, je t'aime!

Carmen
Non! tu ne m'aimes pas!

Don José
Que dis-tu?

Carmen
Non! tu ne m'aimes pas!
Non! Car si tu m'aimais,
Là-bas, là-bas tu me suivrais!

Don José
Carmen!

Carmen
Oui! Là-bas dans la montagne, ...

Don José
Carmen!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Sur ton cheval tu me prendrais,
Et comme un brave à travers la campagne,
En croupe tu m'emporterais!
Là-bas, là-bas dans la montagne, ...

Don José *(troublé)*
Carmen!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Tu me suivrais, si tu m'aimais!
Tu n'y dépendrais de personne;
Point d'officier à qui tu doives obéir,
Et point de retraite qui sonne
Pour dire à l'amoureux qu'il est temps de [partir!
Le ciel ouvert, la vie errante;
Pour pays tout l'univers; et pour loi ta [volonté!
Et surtout la chose enivrante:
La liberté! La liberté!

Don José
Mon Dieu!

Carmen
Là-bas, là-bas dans la montagne, ...

Don José *(très ébranlé)*
Carmen!

Carmen
Là-bas, là-bas, si tu m'aimais, ...

Don José
Tais-toi!

E gettare uno sguardo su me,
Per prendere tutto il mio essere,
O mia Carmen! e appartenevo a te!
Carmen, ti amo!

Carmen
No! non mi ami!

Don José
Cosa dici?

Carmen
No! non mi ami!
No! Perché se tu mi amassi,
Laggiù, laggiù mi seguiresti!

Don José
Carmen!

Carmen
Sì! Laggiù sulla montagna, ...

Don José
Carmen!

Carmen
Laggiù, laggiù mi seguiresti!
Sul tuo cavallo mi prenderesti,
E come un prode attraverso la campagna,
In groppa via mi porteresti!
Laggiù, laggiù sulla montagna, ...

Don José *(turbato)*
Carmen!

Carmen
Laggiù, laggiù mi seguiresti!
Mi seguiresti, se mi amassi!
Nessuno che ti comanda;
Nessun ufficiale a cui obbedire,
Nessuna ritirata che suona
Per dire all'innamorato che è tempo di [partire!
Il cielo aperto, la vita errante;
Per patria tutto l'universo; e per legge la tua [volontà!
E soprattutto la cosa inebriante:
La libertà! La libertà!

Don José
Mio Dio!

Carmen
Laggiù, laggiù sulla montagna, ...

Don José *(quasi vinto)*
Carmen!

Carmen
Laggiù, laggiù, se tu mi amassi, ...

Don José
Taci!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivrais *etc.*

Don José
Ah! Carmen, hélas! tais-toi!
Mon Dieu!... hélas! pitié! hélas!...
(s'arrachant violemment des bras de Carmen)

Non! Je ne veux plus t'écouter!
Quitter mon drapeau... déserter...
C'est la honte... c'est l'infamie!...
Je n'en veux pas!

Carmen *(durement)*
Eh bien! pars!

Don José *(suppliant)*
Carmen, je t'en prie!

Carmen
Non! je ne t'aime plus!

Don José
Écoute!

Carmen
Va! Je te hais!

Don José
Carmen!

Carmen
Adieu! Mais adieu pour jamais!

Don José *(avec douleur)*
Eh bien! soit! adieu!
Adieu pour jamais!

Carmen
Va-t-en!

Don José
Carmen! Adieu! adieu pour jamais!

Carmen
Adieu!
(José se dirige vers la porte. Au moment où il va l'ouvrir, on frappe. Silence.)

Scène VI
Les mêmes, Zuniga, puis le Dancaïre, le Remendado, les bohémiennes et les bohémiens

[18. Final]

Zuniga *(au dehors)*
Holà! Carmen! holà! holà!

Don José
Qui frappe? qui vient là?

Carmen
Tais-toi... tais-toi!

Carmen
Laggiù, laggiù, mi seguiresti *ecc.*

Don José
Ah! Carmen, ohimè!, taci!
Mio Dio!... ohimè!, pietà! ohimè!...
(strappandosi violentemente dalle braccia di Carmen)
No! Non ti voglio più ascoltare!
Lasciare la mia bandiera... disertare...
È l'onta... è l'infamia!...
Non voglio!

Carmen *(duramente)*
E allora! va'!

Don José *(supplicando)*
Carmen, ti prego!

Carmen
No! non ti amo più!

Don José
Ascolta!

Carmen
Va'! Ti odio!

Don José
Carmen!

Carmen
Addio! Ma addio per sempre!

Don José *(con dolore)*
Ebbene! sia! addio!
Addio per sempre!

Carmen
Vattene!

Don José
Carmen! Addio! addio per sempre!

Carmen
Addio!
(José si dirige verso la porta. Quando sta per aprirla, bussano. Silenzio.)

Scena VI
Gli stessi, Zuniga, poi il Dancairo, il Remendardo, le zingare e gli zingari

[18. Finale]

Zuniga *(da fuori)*
Olà! Carmen! olà! olà!

Don José
Chi bussa? chi è là?

Carmen
Taci... taci!

Zuniga *(entrant après avoir fait sauter la porte)*
J'ouvre moi-même... et j'entre...
(Il aperçoit Don José; a Carmen)
Ah! fi! ah! fi! la belle!
Le choix n'est pas heureux! C'est se mésallier
De prendre le soldat quand on a l'officier.
(à Don José)
Allons, décampe!

Don José *(calme, mais résolu)*
Non!

Zuniga *(sévèrement)*
Si fait! tu partiras!

Don José
Je ne partirai pas!

Zuniga *(menaçant Don José)*
Drôle!

Don José *(sautant sur son sabre)*
Tonnerre! il va pleuvoir des coups!

Carmen *(se jetant entre eux)*
Au diable le jaloux!
À moi! à moi!
(Les bohémiens et les bohémiennes paraissent de tous les côtés; sur un geste de Carmen, le Dancaïre et le Remendado se jettent sur Zuniga et le désarment.)

Carmen *(à Zuniga d'un ton moqueur)*
Bel officier, l'amour
Vous joue en ce moment un assez vilain tour!
Vous arrivez fort mal!
Hélas! et nous sommes forcés,
Ne voulant être dénoncés,
De vous garder au moins... pendant une [heure.

Le Remendado, le Dancaïre *(à Zuniga, le pistolet à la main et avec la plus grande politesse)*
Mon cher monsieur,
Nous allons, s'il vous plaît,
Quitter cette demeure;
Vous viendrez avec nous?

Carmen *(riant)*
C'est une promenade.

Le Remendado, le Dancaïre
Consentez-vous?

Le Dancaïre, le Remendado, les bohémiens
Répondez, camarade.

Zuniga *(prenant son parti gaîment)*

Certainement,
D'autant plus que votre argument
Est un de ceux auxquels on ne résiste guère!
(toujours gaîment)
Mais gare à vous!... plus tard!

Zuniga *(entrando dopo aver sfondato la porta)*
Mi apro da solo... ed entro...
(Vede Don José; a Carmen)
Perbacco! bella mia!
La scelta non è felice! Scende di livello
Chi si prende il soldato quando ha l'ufficiale.
(a Don José)
Via, fila!

Don José *(calmo, ma deciso)*
No!

Zuniga *(con severità)*
E invece sì! te ne andrai!

Don José
Non me ne andrò affatto!

Zuniga *(minacciando Don José)*
Imbecille!

Don José *(afferrando la sciabola)*
Per Giove! ne pioveranno dei colpi!

Carmen *(gettandosi fra loro)*
Al diavolo il geloso!
A me! a me!
(Gli zingari e le zingare si affacciano da ogni lato; a un gesto di Carmen, il Dancairo e il Remendado si gettano su Zuniga e lo disarmano.)

Carmen *(a Zuniga con aria irridente)*
Bell'ufficiale, l'amore
Vi gioca ora un assai brutto tiro!
Non arrivate in buon punto!
Ohimè! e siamo obbligati,
Per non essere denunciati,
A custodirvi almeno... per un'ora.

Il Remendado, il Dancairo *(a Zuniga, pistola in mano e con la più grande cortesia)*

Mio caro signore,
Lasceremo, col vostro beneplacito,
Questa dimora;
E voi verrete con noi?

Carmen *(ridendo)*
È una passeggiata.

Il Remendado, il Dancairo
Acconsentite?

Il Dancairo, il Remendado, gli zingari
Rispondete, amico.

Zuniga *(mettendosi allegramente il cuore in pace)*
Certo,
Tanto più che le vostre ragioni
Sono di quelle irresistibili!
(sempre allegramente)
Ma attenti a voi!... più tardi!

In questa pagina e nelle successive, i figurini di Emma Dante.
Carmen.

Le Dancaïre *(avec philosophie)*
La guerre, c'est la guerre!
En attendant, mon officier,
Passez devant sans vous faire prier!

Le Remendado, les bohémiens
Passez devant sans vous faire prier!
(Zuniga sort emmené par les bohémiens.)

Carmen *(à Don José)*
Es-tu des nôtres maintenant?

Don José *(soupirant)*
Il le faut bien!

Carmen
Ah!
Le mot n'est pas galant!
Mais, qu'importe! Va... tu t'y feras,
Quand tu verras
Comme c'est beau, la vie errante;
Pour pays l'univers; et pour loi ta volonté!

Et surtout, la chose enivrante:
La liberté! La liberté!

Tous *(excepté Don José)*
Suis-nous à travers la campagne,
Viens avec nous dans la montagne,
Suis-nous et tu t'y feras,
Quand tu verras, là-bas,
Comme c'est beau, la vie errante *etc.*

Don José *(entraîné)*
Ah!
La vie errante, le ciel ouvert *etc.*

Il Dancairo *(con filosofia)*
La guerra è guerra!
Intanto, mio caro ufficiale,
Passate avanti senza farvi pregare!

Il Remendado, gli zingari
Passate avanti senza farvi pregare!
(Zuniga esce condotto dagli zingari.)

Carmen *(a Don José)*
Sei dei nostri, ora?

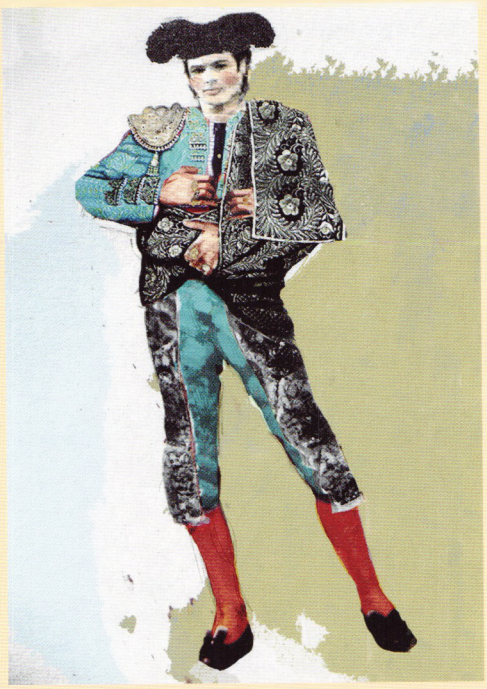
Don José *(sospirando)*
Per forza!

Carmen
Ah!
La parola non è galante!
Ma che importa! Dài... ti abituerai,
Quando vedrai
Come è bella, la vita errante;
Per patria l'universo; e per legge la tua volontà!
E soprattutto, la cosa inebriante:
La libertà! La libertà!

Tutti *(tranne Don José)*
Amico, seguici nella campagna,
Vieni con noi verso la montagna,
Seguici e ti abituerai,
Quando vedrai, laggiù,
Come è bella la vita errante *ecc.*

Don José *(inebriato)*
Ah!
La vita errante, il cielo aperto *ecc.*

Don José.



Escamillo.

Zingaro.

Zuniga.

Prefica.

Mercédès.

Micaëla.

Zingara.

[Entr'acte]

ACTE III

Un site sauvage dans la montagne.

Scène première
Carmen, Don José, le Dancaïre, le Remendado, Mercédès, Frasquita, bohémiennes et bohémiens

[19. Sextuor et Choeur]

Au lever du rideau quelques contrebandiers sont couchés ça et là enveloppés dans leurs manteaux. - Entrée des bohémiens.

Quelques bohémiens
Écoute, compagnon, écoute!
La fortune est là-bas, là-bas;
Mais prends garde, pendant la route,
Prends garde de faire un faux pas!
Écoute, compagnon, écoute *etc.*

Mercédès, Frasquita, Carmen, Don José, le Remendado, le Dancaïre
Notre métier est bon; mais pour le faire il faut
Avoir une âme forte!
Et le péril est en haut,
Il est en bas, il est en haut,
Il est partout, qu'importe!
Nous allons devant sans souci du torrent,
Sans souci du torrent, sans souci de l'orage!

Sans souci du soldat qui là-bas nous attend,
Et nous guette au passage,
Sans souci nous allons en avant!
Écoute, compagnon, écoute *etc.*

Tous les bohémiens
Ami, là-bas est la fortune,
Écoute, écoute, compagnon,
Prends garde, pendant la route,
Prends garde de faire un faux pas!
Oui, la fortune est là-bas!
Écoute, écoute, écoute!
Oui, la fortune est là-bas!
Prends garde de faire un faux pas!

Mercédès, Frasquita, Carmen, les bohémiennes
Écoute, compagnon, écoute *etc.*

Don José, le Remendado, le Dancaïre, les bohémiens
Compagnon, écoute *etc.*

Tous
Prends garde! Prends garde!

[Dialogue]

Le Dancaïre
Halte! nous allons nous arrêter ici... ceux qui ont sommeil pourront dormir pendant une demi-heure...

[Intermezzo]

ATTO TERZO

Un luogo selvaggio sulla montagna.

Scena I
Carmen, Don José, il Dancairo, il Remendado, Mercedes, Frasquita, zingare e zingari

[19. Sestetto e Coro]

Al levarsi del sipario alcuni contrabbandieri sono coricati qua e là avvolti nei loro mantelli. - Entrata degli zingari.

Alcuni zingari
Ascolta, compagno, ascolta!
La fortuna è laggiù, laggiù;
Ma attento, lungo la strada,
Attento a non fare un passo falso!
Ascolta, compagno, ascolta *ecc.*

Mercedes, Frasquita, Carmen, Don José, il Remendado, il Dancairo
Il nostro mestiere è bello; ma per farlo bisogna
Avere un'anima forte!
Il pericolo è in alto,
È in basso, è in alto,
È dovunque, che importa!
Andiamo avanti incuranti del torrente,
Incuranti del torrente, incuranti della [tempesta!
Incuranti del soldato che ci aspetta laggiù,
Di vedetta al nostro passaggio,
Incuranti andiamo avanti!
Ascolta, compagno, ascolta *ecc.*

Tutti gli zingari
Amico, è laggiù la fortuna,
Ascolta, ascolta, compagno,
Attento, lungo la strada,
Attento a non fare un passo falso!
Sì, la fortuna è laggiù!
Ascolta, ascolta, ascolta!
Sì, la fortuna è laggiù!
Attento a non fare un passo falso!

Mercedes, Frasquita, Carmen, le zingare
Ascolta, compagno, ascolta *ecc.*

Don José, il Remendado, il Dancairo, gli zingari
Compagno, ascolta *ecc.*

Tutti
Attento! Attento!

[Dialogo]

Il Dancairo
Alt! ci fermeremo qui... quelli che hanno sonno potranno dormire una mezz'ora...

Le Remendado *(s'étendant avec volupté)*
Ah!

Le Dancaïre
Je vais, moi, voir s'il y a moyen de faire entrer les marchandises dans la ville... une brèche s'est faite dans le mur d'enceinte et nous pourrions passer par là: malheureusement on a mis un factionnaire pour garder cette brèche.

Don José
Lillas Pastia nous a fait savoir que, cette nuit, ce factionnaire serait un homme à nous...

Le Dancaïre
Oui, mais Lillas Pastia a pu se tromper... le factionnaire qu'il veut dire a pu être changé... Avant d'aller plus loin, je ne trouve pas mauvais de m'assurer par moi-même...

(appelant)
Remendado!...

Le Remendado *(se réveillant)*
Hé?

Le Dancaïre
Debout, tu vas venir avec moi...

Le Remendado
Mais, patron...

Le Dancaïre
Qu'est-ce que c'est?...

Le Remendado *(se levant)*
Voilà, patron, voilà!...

Le Dancaïre
Allons, passe devant.

Le Remendado
Et moi, qui rêvais que j'allais pouvoir dormir... C'était un rêve, hélas, c'était un rêve!
(Il sort, suivi du Dancaïre.)

Scène II
Les mêmes, moins le Dancaïre et le Remendado

Pendant la scène entre Carmen et José, quelques bohémiens allument un feu près duquel Mercédès et Frasquita viennent s'asseoir, les autres se roulent dans leurs manteaux, se couchent et s'endorment.

Don José
Voyons, Carmen... si je t'ai parlé trop durement, je t'en demande pardon, faisons la paix.

Carmen
Non.

Il Remendado *(stendendosi con voluttà)*
Ah!

Il Dancairo
Io, invece, vado a vedere se c'è mezzo di far entrare le mercanzie in città... si è fatta una breccia nel muro di cinta e potremmo passare di là: purtroppo hanno messo una sentinella per far la guardia alla breccia.

Don José
Lillas Pastia ci ha fatto sapere che, questa notte, la sentinella sarebbe uno dei nostri...

Il Dancairo
Sì, ma Lillas Pastia s'è potuto sbagliare... la sentinella di cui parla potrebbe essere cambiata... Prima di proseguire, non mi sembra una cattiva idea controllare personalmente...
(chiamando)
Remendado!...

Il Remendado *(svegliandosi)*
Eh?

Il Dancairo
In piedi, tu vieni con me...

Il Remendado
Ma, capo...

Il Dancairo
Che c'è?...

Il Remendado *(alzandosi)*
Ecco fatto, capo!...

Il Dancairo
Andiamo, passa davanti.

Il Remendado
E io che sognavo di poter dormire... Era un sogno, ohimè, era un sogno!
(Esce, seguìto dal Dancairo.)

Scena II
Gli stessi, tranne il Dancairo e il Remendado

Durante la scena fra Carmen e José, alcuni zingari accendono un fuoco presso il quale vengono a sedersi Mercedes e Frasquita, gli altri si avvolgono nei loro mantelli, si stendono per terra e si addormentano.

Don José
Su, Carmen... se ti ho parlato troppo duramente, ti chiedo scusa, facciamo la pace.

Carmen
No.

Don José
Tu ne m'aimes plus alors?

Carmen
Ce qui est sûr, c'est que je t'aime beaucoup moins qu'autrefois... et que si tu continues à t'y prendre de cette façon-là, je finirai par ne plus t'aimer du tout... Je ne veux pas être tourmentée ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qui me plaît.

Don José
Tu es le diable, Carmen?

Carmen
Oui. Qu'est-ce que tu regardes là, à quoi penses-tu?...

Don José
Je me dis que là-bas... à sept ou huit lieues d'ici tout au plus, il y a un village, et dans ce village une bonne vieille femme qui croit que je suis encore un honnête homme...

Carmen
Une bonne vieille femme?

Don José
Oui; ma mère.

Carmen
Ta mère... Eh bien là, vrai, tu ne ferais pas mal d'aller la retrouver, car décidément tu n'es pas fait pour vivre avec nous... chien et loup ne font pas longtemps bon ménage...

Don José
Carmen...

Carmen
Sans compter que le métier n'est pas sans péril pour ceux qui, comme toi, refusent de se cacher quand ils entendent les coups de fusil... plusieurs des nôtres y ont laissé leur peau, ton tour viendra.

Don José
Et le tien aussi... si tu me parles encore de nous séparer et si tu ne te conduis pas avec moi comme je veux que tu te conduises...

Carmen
Tu me tuerais, peut-être?...
(José ne répond pas.)
À la bonne heure... j'ai vu plusieurs fois dans les cartes que nous devions finir ensemble.
(faisant claquer ses castagnettes)
Bah! arrive qui plante...

Don José
Tu es le diable, Carmen?...

Don José
Non mi ami più allora?

Carmen
Di sicuro, ti amo molto meno di prima... e se continui a comportarti in quel modo, finirò per non amarti del tutto... Non voglio che mi si tormenti, e soprattutto che mi si comandi. Quello che voglio, è essere libera e fare quello che mi piace.

Don José
Sei il diavolo, Carmen?

Carmen
Sì. Cosa stai guardando là, a cosa pensi?...

Don José
Mi dico che laggiù... a sette o otto leghe al massimo da qui, c'è un villaggio, e in questo villaggio una buona vecchia che mi crede ancora un uomo onesto a lungo...

Carmen
Una buona vecchia?

Don José
Sì; mia madre.

Carmen
Tua madre... Ma allora, davvero, non faresti male ad andare da lei, poiché decisamente non sei fatto per vivere con noi... cani e lupi non vanno d'accordo a lungo...

Don José
Carmen...

Carmen
Senza contare che il mestiere non è senza pericolo per quelli che, come te, rifiutano di nascondersi quando sentono i colpi di fucile... molti dei nostri ci hanno lasciato la pelle, verrà il tuo turno.

Don José
E anche il tuo... se mi parli ancora di separarci e se non ti comporti con me come voglio io...

Carmen
Mi ucciderai, forse?...
(José non risponde.)
Alla buon'ora... ho visto spesso nelle carte che dovevamo finire insieme.

(facendo suonare le sue nacchere)
Bah! accada quel che deve...

Don José
Sei il diavolo, Carmen?...

Carmen
Mais oui, je te l'ai déjà dit...
(Elle tourne le dos à José et va s'asseoir près de Mercédès et Frasquita. - Après un instant d'indécision, José s'éloigne à son tour et va s'étendre sur les rochers. - Pendant les dernières répliques de la scène, Mercédès et Frasquita ont étalé des cartes devant elles.)

[20. Trio]

Mercédès
Mêlons!

Frasquita
Mêlons!

Mercédès
Coupons!

Frasquita
Coupons!

Mercédès
Bien! c'est cela!

Frasquita
Bien! c'est cela!

Mercédès
Trois cartes ici, ...

Frasquita
Trois cartes ici, ...

Mercédès
Quatre là!

Frasquita
Quatre là!

Mercédès, Frasquita
Et maintenant, parlez, mes belles,
De l'avenir, donnez-nous des nouvelles, ...

Mercédès
Dites-nous qui nous trahira!

Frasquita
Dites-nous qui nous trahira!

Mercédès
Dites-nous qui nous aimera!

Frasquita
Dites-nous qui nous aimera!

Mercédès, Frasquita
Parlez, parlez!
Dites-nous qui nous trahira,
Dites-nous qui nous aimera!

Frasquita
Parlez!

Carmen
Ma sì, te l'ho già detto...
(Volta le spalle a José e va a sedersi presso Mercedes e Frasquita. - Dopo un istante d'indecisione, José si allontana a sua volta e va a sdraiarsi sulle rocce. - Durante le ultime battute, Mercedes e Frasquita hanno messo davanti a sé delle carte da gioco.)

[20. Terzetto]

Mercedes
Mescoliamo!

Frasquita
Mescoliamo!

Mercedes
Tagliamo!

Frasquita
Tagliamo!

Mercedes
Va bene così!

Frasquita
Va bene così!

Mercedes
Tre carte qui, ...

Frasquita
Tre carte qui, ...

Mercedes
Quattro là! ...

Frasquita
Quattro là!

Mercedes, Frasquita
Ed ora, parlate, mie belle,
Dell'avvenire dateci novelle, ...

Mercedes
Diteci chi ci tradirà!

Frasquita
Diteci chi ci tradirà!

Mercedes
Diteci chi ci amerà!

Frasquita
Diteci chi ci amerà!

Mercedes, Frasquita
Parlate, parlate!
Diteci chi ci tradirà,
Diteci chi ci amerà!

Frasquita
Parlate!

Mercédès
Parlez!

Frasquita
Moi, je vois un jeune amoureux
Qui m'aime on ne peut davantage.

Mercédès
Le mien est très riche et très vieux;
Mais il parle de mariage!

Frasquita *(fièrement)*
Il me campe sur son cheval,
Et dans la montagne il m'entraîne!

Mercédès
Dans un château presque royal,
Le mien m'installe en souveraine!

Frasquita
De l'amour à n'en plus finir,
Tous les jours, nouvelles folies!

Mercédès
De l'or tant que j'en puis tenir,
Des diamants, des pierreries!

Frasquita
Le mien devient un chef fameux,
Cent hommes marchent à sa suite!

Mercédès
Le mien... en croirai-je mes yeux?
Oui... Il meurt!
(avec joie)
Ah! je suis veuve et j'hérite!

Mercédès, Frasquita
Ah!
Parlez encor, parlez, mes belles *etc.*
(du même)

Mercédès, Frasquita
Parlez encor! Parlez encor!
Dites-nous qui nous trahira,
Dites-nous qui nous aimera!

Mercédès
Fortune!

Frasquita
Amour!

Carmen
Voyons, que j'essaie à mon tour.
(Carmen tourne les cartes de son côté.)
Carreau! Pique! La mort!
J'ai bien lu... moi d'abord, ensuite lui...
Pour tous les deux, la mort!

En vain pour éviter les réponses amères,
En vain tu mêleras,
Cela ne sert à rien, les cartes sont sincères
Et ne mentiront pas!
Dans le livre d'en haut si ta page est heureuse,

Mercedes
Parlate!

Frasquita
Io vedo un giovane innamorato
Che mi ama quanto più non si può.

Mercedes
Il mio è molto ricco e vecchio;
Ma parla di matrimonio!

Frasquita *(fieramente)*
Mi mette sul suo cavallo,
Mi porta sulla montagna!

Mercedes
In un castello quasi regale,
Il mio mi istalla sovrana!

Frasquita
Amore a non finire,
Ogni giorno, nuove follie!

Mercedes
Oro quanto ne posso prendere,
Diamanti, pietre preziose!

Frasquita
Il mio diventa un capo famoso,
Dietro a lui marciano cento uomini!

Mercedes
Il mio... non credo ai miei occhi!
Sì... Muore!
(con gioia)
Ah! sono vedova ed eredito!

Mercedes, Frasquita
Ah!
Parlate ancora, parlate, mie belle *ecc.*
(c. s.)

Mercedes, Frasquita
Parlate ancora! Parlate ancora!
Diteci chi ci tradirà,
Diteci chi ci amerà!

Mercedes
Fortuna!

Frasquita
Amore!

Carmen
Vediamo, ch'io provi a mia volta.
(Carmen a sua volta gira le carte.)
Quadri! Picche! La morte!
Ho letto bene... prima io, poi lui...
Per tutti due, la morte!

Invano, per evitare risposte amare,
Invano le mischierai,
Non serve a nulla, le carte sono sincere
E non mentiranno!
Se nel libro di lassù la tua pagina è fortunata,

Mêle et coupe sans peur;
La carte sous tes doigts se tournera joyeuse,
T'annonçant le bonheur!
Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable
Est écrit par le sort,
Recommence vingt fois, la carte impitoyable
Répétera: la mort!
(tournant les cartes)
Encor! Encor! Toujours la mort!

Mercédès, Frasquita
Parlez encor, parlez, mes belles *etc.*
Parlez encor! Parlez encor!
Dites-nous qui nous trahira,
Dites-nous qui nous aimera!

Carmen
Encor! Le désespoir!
La mort! La mort!
Encor... la mort!

Mercédès
Fortune!

Frasquita
Amour!

Carmen
Toujours la mort!

Mercédès
Encor!

Mercédès, Frasquita
Encor!

Mercédès, Frasquita, Carmen
Encor! encor!
(Rentrent le Dancaïre et le Remendado.)

Scène III
Les mêmes, le Dancaïre, le Remendado, les bohémiennes, les bohémiens

[Dialogue]

Carmen
Eh bien?...

Le Dancaïre
Eh bien, j'avais raison de ne pas me fier aux renseignements de Lillas Pastia: nous n'avons pas trouvé son factionnaire, mais en revanche nous avons aperçu trois douaniers qui gardaient la brèche, et qui la gardaient bien, je vous assure...

Carmen
Savez-vous les noms, à ces douaniers?

Le Remendado
Certainement, nous savons leurs noms: qui est-ce qui connaîtrait les douaniers si nous ne les connaissions pas?... Il y avait Eusebio, Perez et Bartolomé...

<Le Dancaïre
...et Bartolomé!>

Mischia e taglia senza paura;
La carta si volterà con gioia sotto le tue dita,
Annunciandoti la felicità!
Ma se devi morire, se la tremenda parola
È scritta dalla sorte,
Ricomincia venti volte, la carta impietosa
Ripeterà: la morte!
(voltando le carte)
Ancora! Ancora! Sempre la morte!

Mercedes, Frasquita
Parlate ancora, parlate, mie belle *ecc.*
Parlate ancora! Parlate ancora!
Diteci chi ci tradirà,
Diteci chi ci amerà!

Carmen
Ancora! La disperazione!
La morte! La morte!
Ancora... la morte!

Mercedes
Fortuna!

Frasquita
Amore!

Carmen
Sempre la morte!

Mercedes
Ancora!

Mercedes, Frasquita
Ancora!

Mercedes, Frasquita, Carmen
Ancora! ancora!
(Rientrano il Dancairo e il Remendado.)

Scena III
Le stesse, il Dancairo, il Remendado, le zingare, gli zingari

[Dialogo]

Carmen
Ebbene?...

Il Dancairo
Ebbene, avevo ragione a non fidarmi delle informazioni di Lillas Pastia; non abbiamo trovato la sua sentinella, ma, in cambio, abbiamo trovato tre doganieri che custodivano la breccia, e che la custodivano bene, potete credermi...

Carmen
Sapete i nomi di questi doganieri?

Il Remendado
Certo che li sappiamo; chi conosce i doganieri meglio di noi?... C'erano Eusebio, Perez e Bartolomeo...

Frasquita
Eusebio...

Mercédès
Perez...

Carmen
Et Bartolomé...
(en riant)
N'ayez pas peur, Dancaïre, nous vous en répondons de vos trois douaniers...

Don José *(furieux)*
Carmen!...

Le Dancaïre
Ah! toi, tu vas nous laisser tranquilles avec ta jalousie... le jour vient et nous n'avons pas de temps à perdre... En route, les enfants...
(On commence à prendre les ballots.)
Quant à toi,
(s'adressant à José)
je te confie la garde des marchandises que nous n'emporterons pas... Tu vas te placer là, sur cette hauteur... tu y seras à merveille pour voir si nous sommes suivis... dans le cas où tu apercevrais quelqu'un, je t'autorise à passer ta colère sur l'indiscret. - Nous y sommes?...

Le Remendado
Oui, patron.

Le Dancaïre
En route alors...
(aux femmes)
Mais vous ne vous flattez pas, vous me répondez vraiment de ces trois douaniers?

Carmen
N'ayez pas peur, Dancaïre.

[21. Morceau d'ensemble]

Mercédès, Frasquita, Carmen
Quant au douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
Il aime à faire le galant!
Ah! Laissez-nous passer en avant!

Mercédès, Frasquita, Carmen, les bohémiennes
Quant au douanier, c'est notre affaire *etc.*
Ah! Laissez-nous passer en avant!

Le Remendado, le Dancaïre, les bohémiens
Quant au douanier, c'est leur affaire *ecc.*
Ah! Laissons-les passer en avant!

Tous
Il aime à plaire!

Mercédès
Le douanier sera clément!

Frasquita
Eusebio...

Mercedes
Perez...

Carmen
E Bartolomeo...
(ridendo)
Non temete, Dancairo, rispondiamo noi, dei vostri tre doganieri...

Don José *(furioso)*
Carmen!...

Il Dancairo
Ah! ma tu ci lascerai tranquilli, con la tua gelosia... si fa giorno e non abbiamo tempo da perdere... In cammino, ragazzi...
(Cominciano a prendere gli involti.)
Quanto a te,
(rivolgendosi a José)
ti affido la guardia delle mercanzie che non porteremo con noi... Va' a metterti là, in alto... sarai piazzato benissimo per vedere se siamo seguiti... nel caso in cui scorgessi qualcuno, t'autorizzo a sfogare la tua ira sull'indiscreto. - Siamo pronti?...

Il Remendado
Sì, capo.

Il Dancairo
In cammino allora...
(alle donne)
Ma siete sicure, rispondete davvero di quei tre doganieri?

Carmen
Niente paura, Dancairo.

[21. Pezzo d'assieme]

Mercedes, Frasquita, Carmen
È affar nostro, il doganiere!
Come ogn'altro, ama piacere,
Ama fare il galante!
Ah! Lasciateci passare avanti!

Mercedes, Frasquita, Carmen, le zingare
È affar nostro il doganiere *ecc.*
Ah! Lasciateci passare avanti!

Il Remendado, il Dancairo, gli zingari
È affar loro il doganiere *ecc.*
Ah! Lasciatele passare avanti!

Tutti
Ama piacere!

Mercedes
Il doganiere sarà clemente!

Tous
Il est galant!

Carmen
Le douanier sera charmant!

Tous
Il aime à plaire!

Frasquita
Le douanier sera galant!

Mercédès
Oui, le douanier sera même entreprenant!

Mercédès, Frasquita, Carmen
Oui, le douanier, c'est notre affaire *etc.*

Le Remendado, le Dancaïre, les bohémiens
Quant au douanier, c'est leur affaire *etc.*

Mercédès, Frasquita, Carmen
Il ne s'agit pas de bataille;
Non, il s'agit tout simplement
De se laisser prendre la taille
Et d'écouter un compliment.
S'il faut aller jusqu'au sourire,
Que voulez-vous, on sourira!

Mercédès, Frasquita, Carmen, les bohémiennes
Et d'avance, je puis le dire,
La contrebande passera!
En avant! marchons! allons! en avant!
Le douanier, c'est notre affaire *etc.*

Le Remendado, le Dancaïre, les bohémiens
Le douanier, c'est leur affaire *etc.*
(Sortie générale.)

Scène IV
Le guide, puis Micaëla

[Dialogue]

Le guide *(s'avance avec précaution, puis fait un signe à Micaëla que l'on ne voit pas encore)*
Nous y sommes.

Micaëla *(entrant)*
C'est ici.

Le guide
Oui, vilain endroit, n'est-ce pas, et pas rassurant du tout?

Micaëla
Je ne vois personne.

Le guide
Ils viennent de partir, mais ils reviendront bientôt car ils n'ont pas emporté toutes leurs marchandises... je connais leurs habitudes... prenez garde... l'un de leurs doit être en sentinelle quelque part, et si l'on nous apercevait...

Tutti
È galante!

Carmen
Il doganiere sarà affascinante!

Tutti
Ama piacere!

Frasquita
Il doganiere sarà galante!

Mercedes
Sì, il doganiere sarà perfino intraprendente!

Mercedes, Frasquita, Carmen
Sì, è affar nostro, il doganiere *ecc.*

Il Remendado, il Dancairo, gli zingari
È affar loro, il doganiere *ecc.*

Mercedes, Frasquita, Carmen
Non si tratta di battaglia;
No, si tratta semplicemente
Di lasciarsi prendere alla vita
E di ascoltare un complimento.
Se bisogna arrivare al sorriso,
Che volete? si sorriderà!

Mercedes, Frasquita, Carmen, le zingare
E lo posso già anticipare,
Il contrabbando passerà!
Avanti! in marcia! andiamo! avanti!
È affar nostro, il doganiere *ecc.*

Il Remendado, il Dancairo, gli zingari
È affar loro, il doganiere *ecc.*
(Uscita generale.)

Scena IV
La guida, poi Micaela

[Dialogo]

La guida *(avanza con precauzione, poi fa un segno a Micaela che non è ancora visibile)*
Ci siamo.

Micaela *(entrando)*
È qui.

La guida
Sì, brutto posto, vero?, e per nulla rassicurante!

Micaela
Non vedo nessuno.

La guida
Sono appena partiti, ma ritorneranno presto, poiché non hanno portato via tutte le loro mercanzie... conosco le loro abitudini... state attenta... uno di loro deve essere di sentinella da qualche parte, e se ci scorgessero...

Micaëla
Je l'espère bien qu'on m'apercevra... puisque je suis venue ici tout justement pour parler à... pour parler à un de ces contrebandiers...

Micaela
Spero proprio che mi scorgeranno... poiché sono venuta qui appunto per parlare a... per parlare a uno di quei contrabbandieri...

Le guide
Eh bien là, vrai, vous pouvez vous vanter d'avoir du courage... tout à l'heure quand nous nous sommes trouvés au milieu de ce troupeau de taureaux sauvages que conduisait le célèbre Escamillo, vous n'avez pas tremblé... Et maintenant venir ainsi affronter ces bohémiens...

La guida
Ebbene, quanto a questo, potete vantarvi di averne, del coraggio... un momento fa, quando ci siamo trovati in mezzo a quella mandria di tori selvaggi guidati dal celebre Escamillo, non avete tremato... E ora, venire ad affrontare così questi zingari...

Micaëla
Je ne suis pas facile à effrayer.

Micaela
Non mi spavento facilmente.

Le guide
Vous dites cela parce que je suis près de vous, mais si vous étiez toute seule...

La guida
Dite così perché ci sono io vicino a voi, ma se foste sola...

Micaëla
Je n'aurais pas peur, je vous assure.

Micaela
Non avrei paura, vi assicuro.

Le guide
Bien vrai?...

La guida
Davvero?...

Micaëla
Bien vrai...

Micaela
Davvero...

Le guide *(naïvement)*
Alors je vous demanderai la permission de m'en aller. - J'ai consenti à vous servir de guide parce que vous m'avez bien payé; mais maintenant que vous êtes arrivée... si ça ne vous fait rien, j'irai vous attendre là, <bas.> où vous m'avez pris... à l'auberge qui est au bas de la montagne.

La guida *(ingenuamente)*
Allora vi chiederò il permesso di andarmene. - Ho acconsentito a farvi da guida perché mi avete pagato bene; ma, ora che siete arrivata... se non vi importa, andrò ad aspettarvi dove mi avete trovato... all'albergo che sta ai piedi della montagna.

Micaëla
C'est cela, allez m'attendre!

Micaela
D'accordo, andate ad aspettarmi!

Le guide
Vous restez décidément?

La guida
Voi restate, è deciso?

Micaëla
Oui, je reste!

Micaela
Sì, resto!

Le guide
Que tous les saints du paradis vous soient en aide alors!
(Il sort.)

La guida
Che tutti i santi del paradiso vi soccorrano, allora!
(Esce.)

Scène V
Micaëla seule

Scena V
Micaela sola

Micaëla *(regardant autour d'elle)*
Mon guide avait raison... l'endroit n'a rien de rassurant.

Micaela *(guardando intorno a sé)*
La guida aveva ragione... il posto non è rassicurante.

[22. Air]

[22. Aria]

Je dis que rien ne m'épouvante,
Je dis, hélas! que je réponds de moi;

Dico che nulla mi spaventa,
Dico, ahimè!, che rispondo di me;

Mais j'ai beau faire la vaillante,
Au fond du cœur je meurs d'effroi!
Seule en ce lieu sauvage,
Toute seule j'ai peur,
Mais j'ai tort d'avoir peur;
Vous me donnerez du courage,
Vous me protégerez, Seigneur!
Je vais voir de près cette femme
Dont les artifices maudits
Ont fini par faire un infâme
De celui que j'aimais jadis!
Elle est dangereuse... elle est belle!...
Mais je ne veux pas avoir peur!...
Je parlerai haut devant elle...
Ah! Seigneur, vous me protégerez!
Je dis que rien ne m'épouvante *etc.*
Protégez moi! Ô Seigneur!
Donnez moi du courage!
Protégez moi! Ô Seigneur!

[Dialogue]

Mais... je ne me trompe pas... à cent pas d'ici... sur ce rocher, c'est Don José.
(appelant)
José, José!
(avec terreur)
Mais que fait-il?... il ne regarde pas de mon côté... il arme sa carabine, il ajuste... il fait feu...
(On entend un coup de feu.)
Ah! mon Dieu, j'ai trop présumé de mon courage... j'ai peur... j'ai peur.
(Elle disparaît derrière les rochers. Au même moment entre Escamillo tenant son chapeau à la main.)

Scène VI
Escamillo, puis Don José

Escamillo *(regardand son chapeau)*
Quelques lignes plus bas... et <c'en était fini!> ce n'est pas moi qui, à la course prochaine, aurais eu le plaisir de combattre les taureaux que je suis en train de conduire...
(Entre José.)

Don José *(son couteau à la main)*
Qui êtes-vous? Répondez.

Escamillo *(très calme)*
Eh là... doucement!

[23. Duo]

Je suis Escamillo, toréro de Grenade!

Don José
Escamillo!

Escamillo
C'est moi!

Ma ho un bel fare la coraggiosa,
In fondo al cuore muoio di paura!
Sola in questo luogo selvaggio,
Tutta sola ho paura,
Ma ho torto di aver paura;
Voi mi darete forza,
Voi mi proteggerete, Signore!
Vado a vedere da vicino quella donna
Le cui arti maledette
Hanno finito col fare un infame
Dell'uomo che un tempo amavo!
È pericolosa... è bella!...
Ma non voglio aver paura!...
Parlerò schietto davanti a lei...
Ah! Voi mi proteggerete, Signore!
Dico che nulla mi spaventa *ecc.*
Proteggetemi! O Signore!
Datemi coraggio!
Proteggetemi! O Signore!

[Dialogo]

Ma... non mi sbaglio... a cento passi da qui... su quella roccia, c'è Don Don José.
(chiamando)
José, José!
(con terrore)
Ma cosa fa?... non guarda dalla mia parte... arma la carabina, prende la mira... spara...
(Si sente un colpo d'arma da fuoco.)
Ah! mio Dio, ho sopravvalutato il mio coraggio... ho paura... ho paura.
(Scompare dietro le rocce. Nello stesso momento entra Escamillo col cappello in mano.)

Scena VI
Escamillo, poi Don José

Escamillo *(guardando il suo cappello)*
Qualche centimetro più in basso... e non sarei stato io, alla prossima corrida, ad aver il piacere di combattere i tori che sto guidando...
(Entra José.)

Don José *(con in mano il coltello)*
Chi siete? Rispondete.

Escamillo *(calmissimo)*
Ehi là... calma!

[23. Duetto]

Sono Escamillo, torero di Granada!

Don José
Escamillo!

Escamillo
Sono io!

Don José
Je connais votre nom,
Soyez le bienvenu; mais vraiment, camarade,
Vous pouviez y rester.

Escamillo *(avec insouciance)*
Je ne vous dis pas non.
Mais je suis amoureux, mon cher, à la folie!
(gaîment)
Et celui-là serait un pauvre compagnon
Qui pour voir ses amours ne risquerait sa vie!

Don José
Celle que vous aimez est ici?

Escamillo
Justement.
C'est une zingara, mon cher...

Don José
Elle s'appelle?

Escamillo
Carmen.

Don José *(à part)*
Carmen!

Escamillo
Carmen! oui, mon cher.
Elle avait pour amant
Un soldat qui jadis a déserté pour elle.

Don José *(à part)*
Carmen!

Escamillo
Ils s'adoraient! mais c'est fini, je crois,
Les amours de Carmen ne durent pas six
[mois.

Don José
Vous l'aimez cependant!

Escamillo
Je l'aime!

Don José
Vous l'aimez cependant!...

Escamillo
Je l'aime,
Oui, mon cher, je l'aime,
Je l'aime à la folie!

Don José
Mais pour nous enlever nos filles de bohème,
Savez-vous bien qu'il faut payer?

Escamillo *(gaîment)*
Soit! on paiera. Soit! on paiera.

Don José
Conosco il vostro nome,
Siate il benvenuto; ma davvero, amico,
Potevate restarci secco.

Escamillo *(con noncuranza)*
Non dico di no.
Ma sono innamorato, mio caro, alla follia!
(con allegria)
E sarebbe un pover'uomo
Chi, per vedere il suo amore, non rischiasse
[la vita!

Don José
Quella che amate è qui?

Escamillo
Appunto.
È una zingara, mio caro...

Don José
Si chiama?

Escamillo
Carmen.

Don José *(a parte)*
Carmen!

Escamillo
Carmen! sì, mio caro.
Aveva per amante
Un soldato che per lei divenne disertore.

Don José *(a parte)*
Carmen!

Escamillo
Si adoravano! ma è finita, credo,
Gli amori di Carmen non durano sei mesi.

Don José
Eppure voi l'amate!

Escamillo
L'amo!

Don José
Eppure voi l'amate!...

Escamillo
L'amo,
Sì, mio caro, l'amo,
L'amo alla follia!

Don José
Ma per rapirci le nostre zingare,
Sapete bene che si deve pagare?

Escamillo *(con allegria)*
D'accordo! si pagherà. D'accordo! si pagherà.

Don José *(menaçant)*
Et que le prix se paie à coups de navaja!

Escamillo *(surpris)*
À coups de navaja!

Don José
Comprenez-vous?

Escamillo *(avec ironie)*
Le discours est très net.
Ce déserteur, ce beau soldat qu'elle aime,
Ou du moins qu'elle aimait, c'est donc vous?

Don José
Oui, c'est moi-même!

Escamillo
J'en suis ravi, mon cher,
Et le tour est complet!

Don José
Enfin ma colère
Trouve à qui parler!
Le sang, je l'espère,
Va bientôt couler!

Escamillo
Quelle maladresse,
J'en rirais vraiment!
Chercher la maîtresse
Et trouver l'amant!

Don José, Escamillo
Mettez-vous en garde
Et veillez sur vous!
Tant pis pour qui tarde
À parer les coups!
(Ils se mettent en garde.)

Escamillo
Je la connais, ta garde navarraise,
Et je te préviens en ami
Qu'elle ne vaut rien.
(Don José, sans répondre, marche sur Escamillo.)
À ton aise!
Je t'aurai du moins averti.
(Combat. Escamillo, très calme, cherche seulement à se défendre.)

Don José *(furieux)*
Tu m'épargnes, maudit!

Escamillo
À ce jeu de couteau,
Je suis trop fort pour toi!

Don José
Voyons cela!
(Le combat recommence. - Don José se trouve à la merci d'Escamillo.)

Don José *(minaccioso)*
E che il prezzo si paga a colpi di navaja!

Escamillo *(sorpreso)*
A colpi di navaja!

Don José
Capite?

Escamillo *(con ironia)*
Il discorso è chiaro.
Quel disertore, quel bel soldato che lei ama,
O almeno che amava, siete voi, allora?

Don José
Sì, in persona!

Escamillo
A meraviglia, mio caro,
Così il cerchio si chiude!

Don José
Infine la mia collera
Trova quello a cui parlare!
Il sangue, lo spero,
Presto comincerà a scorrere!

Escamillo
Che disdetta,
Da far ridere veramente!
Cercare l'amichetta
E trovarne l'amante!

Don José, Escamillo
Mettetevi in guardia
E vegliate su voi!
Tanto peggio per chi tarda
A parare i colpi!
(Si mettono in guardia.)

Escamillo
La conosco, la tua guardia navarrese,
E ti prevengo, da amico,
Che non vale niente.
(Don José, senza rispondere, avanza su Escamillo.)
Come vuoi tu!
Ti avrò almeno avvertito.
(Si battono. Escamillo, calmissimo, cerca solo di difendersi.)

Don José *(furioso)*
Mi stai risparmiando, maledetto!

Escamillo
A questo gioco di coltello,
Sono troppo forte per te!

Don José
La vedremo!
(Ricomincia il combattimento. - Don José si trova alla mercé di Escamillo.)

Escamillo
Tout beau!
Ta vie est à moi,
(noblement)
mais en somme,
J'ai pour métier de frapper le taureau,
Non de trouer le cœur de l'homme!

Don José
Frappe ou bien meurs! ceci n'est pas un jeu!

Escamillo
Soit! mais au moins respire un peu!

Don José
En garde!

Escamillo
En garde!

Don José, Escamillo
Mettez-vous en garde *etc.*
(La navaja d'Escamillo se brise. Don José va le frapper.)

Escamillo
Perfetto!
La tua vita è mia,
(con nobiltà)
ma insomma,
Il mio mestiere è di colpire il toro,
Non di bucare il cuore dell'uomo!

Don José
Colpisci o muori! questo non è un gioco!

Escamillo
D'accordo! ma almeno prendi fiato!

Don José
In guardia!

Escamillo
In guardia!

Don José, Escamillo
Mettetevi in guardia *ecc.*
(La navaja di Escamillo si spezza. Don José sta per colpirlo.)

Scène VII
Les mêmes, Carmen, le Dancaïre, le Remendado, Micaëla, Mercédès, Frasquita, les bohémiennes, les bohémiens

[24. Final]

Carmen *(arrêtant le bras de Don José)*
Holà! holà! José!

Escamillo *(à Carmen)*
Vrai! j'ai l'âme ravie
Que ce soit vous, Carmen, qui me sauviez la [vie!
(à Don José, gaîment mais avec fierté)
Quant à toi, beau soldat:
Nous sommes manche à manche,
Et nous jouerons la belle
Le jour où tu voudras reprendre le combat!

Le Dancaïre *(s'interposant)*
C'est bon, c'est bon! plus de querelle!
Nous, nous allons partir.
(à Escamillo)
Et toi... et toi, l'ami, bonsoir.

Escamillo
Souffrez au moins qu'avant de vous dire au [revoir,
Je vous invite tous aux courses de Séville.
Je compte pour ma part y briller de mon [mieux.
Et qui m'aime y viendra!
(regardant Carmen)
Et qui m'aime y viendra!
(froidement à Don José, qui a fait un geste menaçant)
L'ami, tiens-toi tranquille!
J'ai tout dit.

Scena VII
Gli stessi, Carmen, il Dancairo, il Remendado, Micaela, Mercedes, Frasquita, le zingare, gli zingari

[24. Finale]

Carmen *(fermando il braccio di Don José)*
Olà! olà! José!

Escamillo *(a Carmen)*
In verità! ho l'anima rapita
Che siate voi, Carmen, a salvarmi la vita!
(a Don José, con allegria ma con fierezza)
Quanto a te, bel soldato:
Siamo pari,
E ci giocheremo la bella
Quando vorrai riprendere il duello!

Il Dancairo *(interponendosi)*
Bene, bene! basta liti!
Noi ce ne andiamo.
(a Escamillo)
E tu... e tu, amico, buonasera.

Escamillo
Accettate almeno che prima di dirvi [arrivederci,
Vi inviti tutti alle corride di Siviglia.
Per parte mia conto brillarvi al meglio.
E chi m'ama verrà!
(guardando Carmen)
E chi m'ama verrà!
(freddamente a Don José, che ha fatto un gesto minaccioso)
Amico, sta' calmo!
Ho detto tutto.

(regardant Carmen)
Oui, j'ai tout dit!... Et je n'ai plus ici qu'à
[faire mes adieux!...
(Escamillo sort lentement. Don José veut s'élancer sur lui, mais il est retenu par le Dancaïre et le Remendado.)

Don José *(à Carmen, menaçant, mais contenu)*
Prends garde à toi... Carmen, je suis
[las de souffrir!

Le Dancaïre
En route, en route, il faut partir!

Tous les bohémiens
En route, en route, il faut partir!

Le Remendado
Halte! quelqu'un est là qui cherche à se
[cacher.
(Il amène Micaëla.)

Carmen
Une femme!

Le Dancaïre
Pardieu! La surprise est heureuse!

Don José *(reconnaissant Micaëla)*
Micaëla!

Micaëla *(avec joie)*
Don José!

Don José
Malheureuse!
Que viens-tu faire ici?

Micaëla
Moi, je viens te chercher!
Là-bas est la chaumière,
Où, sans cesse priant,
Une mère, ta mère,
Pleure, hélas! sur son enfant!
Elle pleure et t'appelle,
Elle pleure et te tend les bras!
Tu prendras pitié d'elle,
José, ah! José, tu me suivras!

Carmen *(à Don José)*
Va-t'en, va-t'en, tu feras bien,
Notre métier ne te vaut rien.

Don José *(à Carmen)*
Tu me dis de la suivre!...

Carmen
Oui, tu devrais partir.

Don José
Tu me dis de la suivre...
Pour que toi... tu puisses courir

(guardando Carmen)
Sì, ho detto tutto!... E devo solo fare i miei
[saluti!...
(Escamillo esce lentamente. Don José vuole lanciarsi su di lui, ma è trattenuto dal Dancairo e dal Remendado.)

Don José *(a Carmen, minaccioso, ma contenuto)*
Attenta a te... Carmen, sono stanco di soffrire!

Il Dancairo
In cammino, in cammino, bisogna partire!

Tutti gli zingari
In cammino, in cammino, bisogna partire!

Il Remendado
Alt! là c'è qualcuno che cerca di nascondersi.

(Conduce Micaela.)

Carmen
Una donna!

Il Dancairo
Perdio! Che bella sorpresa!

Don José *(riconoscendo Micaela)*
Micaela!

Micaela *(con gioia)*
Don José!

Don José
Infelice!
Che vieni a fare qui?

Micaela
Io, io vengo a cercarti!
Laggiù c'è la casetta,
Dove, sempre pregando,
Una madre, tua madre,
Piange, ohimè!, su suo figlio!
Piange e ti chiama,
Piange e ti tende le braccia!
Avrai pietà di lei,
José, ah! José, mi seguirai!

Carmen *(a Don José)*
Va', va', farai bene,
Il nostro mestiere non fa per te.

Don José *(a Carmen)*
Mi dici di seguirla!...

Carmen
Sì, dovresti andartene.

Don José
Mi dici di seguirla...
Perché tu... possa correre

Après ton nouvel amant!
Non! Non vraiment!
(résolument)
Dût-il m'en coûter la vie,
Non, Carmen, je ne partirai pas!
Et la chaîne qui nous lie
Nous liera jusqu'au trépas!...

Micaëla *(à Don José)*
Écoute-moi, je t'en prie,
Ta mère te tend les bras!
Cette chaîne qui te lie,
José, tu la briseras!

Mercédès, Frasquita, le Remendado,
le Dancaïre, les bohémiennes, les bohémiens
(à Don José)
Il t'en coûtera la vie,
José, si tu ne pars pas,
Et la chaîne qui vous lie
Se rompra par ton trépas!

Don José *(à Micaëla)*
Laisse-moi!

Micaëla
Hélas! José!

Don José
Car je suis condamné!

Mercédès, Frasquita, le Remendado,
le Dancaïre, les bohémiennes, les bohémiens
José! prends garde!

Don José *(saissisant Carmen, avec emportement)*
Ah! je te tiens, fille damnée,
Je te tiens, et je te forcerai bien
À subir la destinée
Qui rive ton sort au mien!
Dût-il m'en coûter la vie,
Non, je ne partirai pas!

Mercédès, Frasquita, le Remendado,
le Dancaïre, les bohémiennes, les bohémiens
Ah! prends garde, Don José!

Micaëla *(avec autorité)*
Une parole encore,
(tristement)
ce sera la dernière!
Hélas! José, ta mère se meurt... et ta mère

Ne voudrait pas mourir sans t'avoir
[pardonné!

Don José
Ma mère! elle se meurt!

Micaëla
Oui, Don José!

Dal tuo nuovo amante!
No! No davvero!
(risolutamente)
Dovesse costarmi la vita,
No, Carmen, non me ne andrò!
E la catena che ci lega
Ci legherà fino alla morte!...

Micaela *(à Don José)*
Ascoltami, ti prego,
Tua madre ti tende le braccia!
Questa catena che ti lega,
José, tu la spezzerai!

Mercedes, Frasquita, il Remendado,
il Dancairo, le zingare, gli zingari
(a Don José)
Ti costerà la vita,
José, se non te ne vai,
E la catena che vi lega
Si romperà con la tua morte!

Don José *(a Micaela)*
Lasciami!

Micaela
Ohimè! José!

Don José
Poiché sono condannato!

Mercedes, Frasquita, il Remendado,
il Dancairo, le zingare, gli zingari
José! sta' attento!

Don José *(afferrando Carmen, senza più controllarsi)*
Ah! ti tengo, maledetta,
Ti tengo, e saprò ben forzarti
A subire il destino
Che inchioda alla mia la tua sorte!
Dovesse costarmi la vita,
No, non me ne andrò!

Mercedes, Frasquita, il Remendado,
il Dancairo, le zingare, gli zingari
Ah! sta' attento, Don José!

Micaela *(con autorità)*
Ancora una parola,
(tristemente)
sarà l'ultima!
Ohimè! José, tua madre sta morendo... e tua
[madre
Non vorrebbe morire senza averti
[perdonato!

Don José
Mia madre! sta morendo!

Micaela
Sì, Don José!

Don José
Partons! ah! partons!
(Il fait quelques pas; puis, s'arrêtant, à Carmen)
Sois contente... je pars... mais... nous nous
[reverrons!
(Don José entraîne Micaëla; en entendant la voix d'Escamillo, il s'arrête hésitant.)

Escamillo *(dans la coulisse)*
Toréador, en garde *etc.*
(Carmen veut s'élancer; Don José, menaçant, lui barre le passage.)

Don José
Partiamo! ah! partiamo!
(Fa qualche passo; poi, fermandosi, a Carmen)
Sarai contenta... io parto... ma... ci
[rivedremo!
(Don José conduce via Micaela; sentendo la voce di Escamillo, si ferma esitando.)

Escamillo *(dietro le quinte)*
Toreador, attento *ecc.*
(Carmen sta per slanciarsi; Don José, minaccioso, le sbarra il passo.)

[Entr'acte]

ACTE IV

Une place à Séville.
Au fond du théâtre les murailles de vieilles arènes. L'entrée du cirque est fermée par un long velum.

Scène première
Zuniga, Frasquita, Mercédès, marchands et marchandes, la foule, les enfants, une marchande d'orange, un bohémien; puis Carmen et Escamillo

[25. Choeur]

Marchands et marchandes d'éventails, d'oranges, de programmes, d'eau, de cigarettes et de vin
À deux cuartos! À deux cuartos!

Marchandes d'éventails
Des éventails pour s'éventer!

Marchandes d'oranges
Des oranges pour grignoter!

Marchands de programmes
Le programme avec les détails!

Marchands de vin
Du vin!

Marchands d'eau
De l'eau!

Marchands de cigarettes
Des cigarettes!

Tous les marchands
À deux cuartos!
Voyez! à deux cuartos!
Séñoras et caballeros!

Zuniga
Des oranges... vite!

Plusieurs marchandes d'oranges *(à Frasquita et à Mercédès)*
En voici.
Prenez, prenez, mesdemoiselles.

Une marchande d'oranges *(à Zuniga qui la paie)*
Merci, mon officier, merci!

Plusieurs marchandes d'oranges *(à Zuniga)*
Celles-ci, séñor, sont plus belles!

Marchandes d'éventails
Des éventails pour s'éventer!

Marchandes d'oranges
Des oranges pour grignoter!

[Intermezzo]

ATTO QUARTO

Una piazza a Siviglia.
In fondo alla scena i muri di vecchie arene. L'entrata dell'arena è chiusa da un lungo tendale.

Scena I
Zuniga, Frasquita, Mercedes, venditori e venditrici, la folla, i bambini, una venditrice d'arance, uno zingaro; poi Carmen ed Escamillo

[25. Coro]

Venditori e venditrici di ventagli, d'arance, di programmi, d'acqua, di sigarette e di vino
A due cuartos! A due cuartos!

Venditrici di ventagli
Ventagli per farsi vento!

Venditrici d'arance
Arance da mordere!

Venditori di programmi
Il programma particolareggiato!

Venditori di vino
Vino!

Venditori d'acqua
Acqua!

Venditori di sigarette
Sigarette!

Tutti i venditori
A due cuartos!
Vedete! a due cuartos!
Señoras e caballeros!

Zuniga
Arance... presto!

Parecchie venditrici d'arance *(a Frasquita e a Mercedes)*
Eccole.
Prendete, prendete, signorine.

Una venditrice d'arance *(a Zuniga che la paga)*
Grazie, signor ufficiale, grazie!

Parecchie venditrici d'arance *(a Zuniga)*
Queste sono più belle, señor!

Venditrici di ventagli
Ventagli per farsi vento!

Venditrici d'arance
Arance da mordere!

Marchands de programmes
Le programme avec les détails!

Marchands de vin
Du vin!

Marchands d'eau
De l'eau!

Marchands de cigarettes
Des cigarettes!

Zuniga
Holà! des éventails!

Un bohémien *(à Zuniga qui le repousse)*
Voulez-vous aussi des lorgnettes?

Tous les marchands
À deux cuartos!
Voyez! à deux cuartos!
Séñoras et caballeros!
À deux cuartos! Voyez! voyez!

[Dialogue]

Zuniga
Qu'avez-vous donc fait de la Carmencita? je ne la vois pas.

Frasquita
Nous la verrons tout à l'heure... Escamillo est ici, la Carmencita ne doit pas être loin.

Moralès
Ah! c'est Escamillo, maintenant?...

Mercédès
Elle en est folle...

Frasquita
Et son ancien amoureux José, sait-on ce qu'il est devenu?...

Zuniga
Il a reparu dans le village où sa mère habitait... l'ordre avait même été donné de l'arrêter, mais quand les soldats sont arrivés, José n'était plus là...

Mercédès
En sorte qu'il est libre?

Zuniga
Oui, pour le moment.

Frasquita
Hum! je ne serais pas tranquille à la place de Carmen, je ne serais pas tranquille du tout.

[26. Marche et Choeur]

Les enfants *(entrant)*
Les voici! les voici!
Voici la quadrille!

Venditori di programmi
Il programma particolareggiato!

Venditori di vino
Vino!

Venditori d'acqua
Acqua!

Venditori di sigarette
Sigarette!

Zuniga
Olà! ventagli!

Uno zingaro *(a Zuniga che lo respinge)*
Volete anche un binocolo?

Tutti i venditori
A due cuartos!
Vedete! a due cuartos!
Señoras e caballeros!
A due cuartos! Vedete! vedete!

[Dialogo]

Zuniga
Ma che ne avete fatto della Carmencita? non la vedo.

Frasquita
La vedremo fra poco... Escamillo è qui, la Carmencita non deve essere distante.

Morales
Ah! è Escamillo, adesso?...

Mercedes
Ne va pazza...

Frasquita
E il suo antico amante José, si sa come è finito?...

Zuniga
È riapparso nel villaggio dove abitava sua madre... era anche stato dato l'ordine di arrestarlo, ma, quando sono arrivati i soldati, José non era più là...

Mercedes
Così è libero?

Zuniga
Sì, per il momento.

Frasquita
Mah! non sarei tranquilla io, al posto di Carmen, non sarei tranquilla per niente.

[26. Marcia e Coro]

I bambini *(entrando)*
Eccoli! eccoli!
Ecco la cuadrilla!

La foule
Les voici!
Oui, les voici!
Voici la quadrille!

La foule, les enfants
Les voici! voici la quadrille,
La quadrille des toréros!
Sur les lances, le soleil brille!
En l'air toques et sombréros!
Les voici! voici la quadrille,
La quadrille des toréros!
Les voici!
(Le défilé commence. - Les paroles du choeur en indique la mise en scène.)

Les enfants
Voici, débouchant sur la place,
Voici d'abord, marchant au pas,
L'alguazil à vilaine face.
À bas! à bas! à bas! à bas!

La foule
À bas l'alguazil! à bas!

Les enfants
À bas! à bas! à bas! à bas!

La foule, les enfants
À bas!
(Entrée des chulos et des banderilleros.)

La foule
Et puis saluons au passage,
Saluons les hardis chulos!
Bravo! viva! gloire au courage!
Voici les hardis chulos! -
Voyez les banderilleros,
Voyez quel air de crânerie! -
Voyez! Voyez!

Les enfants
Voyez!

La foule
Voyez quels regards et de quel éclat
Étincelle la broderie
De leur costume de combat!

Les enfants
Voyez!

La foule, les enfants
Voici les banderilleros!

Les enfants
Une autre quadrille s'avance!

La foule
Une autre quadrille s'avance!

La foule, les enfants
Voyez les picadors! Comme ils sont beaux!
Comme ils vont du fer de leur lance
Harceler le flanc des taureaux!

La folla
Eccoli!
Sì, eccoli!
Ecco la cuadrilla!

La folla, i bambini
Eccoli! ecco la cuadrilla,
La cuadrilla dei toreri!
Sulle lance, il sole brilla!
In aria, cappelli e sombreri!
Eccoli! ecco la cuadrilla,
La cuadrilla dei toreri!
Eccoli!
(Comincia la sfilata. - Le parole del coro ne indicano la scenografia.)

I bambini
Ecco che sbuca in piazza,
Ecco per primo, marciando al passo,
L'alguazil dalla brutta faccia.
Abbasso! abbasso! abbasso! abbasso!

La folla
Abbasso l'alguazil! abbasso!

I bambini
Abbasso! abbasso! abbasso! abbasso!

La folla, i bambini
Abbasso!
(Entrano chulos e banderilleros.)

La folla
E poi salutiamo al passaggio,
Salutiamo i chulos arditi!
Bravi! viva! gloria al coraggio!
Vedete i chulos arditi! -
Vedete i banderilleros,
Vedete che aria spavalda! -
Vedete! Vedete!

I bambini
Vedete!

La folla
Vedete che sguardi e con che splendore
Riluce il ricamo
Del loro costume da combattimento!

I bambini
Vedete!

La folla, i bambini
Ecco i banderilleros!

I bambini
Un'altra cuadrilla s'avanza!

La folla
Un'altra cuadrilla s'avanza!

La folla, i bambini
Vedete i picadores! Come sono belli!
Come incalzeranno col ferro della lancia
Il fianco dei tori!

La foule
L'espada! L'espada! L'espada!

Les enfants
Escamillo!

La foule
Escamillo! Escamillo! Escamillo!
(Escamillo paraît ayant près de lui Carmen radieuse et dans un costume éclatant.)

La foule, les enfants
Escamillo!
C'est l'espada, la fine lame,
Celui qui vient terminer tout,
Qui paraît à la fin du drame
Et qui frappe le dernier coup!
Vive Escamillo! Ah! bravo!
Les voici! voici la quadrille *etc.*

La foule
Escamillo! Bravo!

Les enfants
Vive Escamillo!
Ah! Vive Escamillo!

La foule, les enfants
Vive Escamillo!
Ah! Vive Escamillo! Bravo!

Escamillo *(à Carmen)*
Si tu m'aimes, Carmen, tu pourras, tout à [l'heure,
Être fière de moi!
Si tu m'aimes!

Carmen
Ah! je t'aime, Escamillo, et que je meure
Si j'ai jamais aimé quelqu'un autant que toi!

Carmen, Escamillo
Ah! je t'aime! Oui, je t'aime!

Plusieurs voix
Place! place! place au seigneur alcade!
(L'alcade paraît au fond, accompagné d'alguazils, il entre dans le cirque, suivi de la quadrille, de la foule etc.)

Frasquita
Carmen, un bon conseil... ne reste pas ici.

Carmen
Et pourquoi, s'il te plaît?

Mercédès
Il est là.

Carmen
Qui donc?

Mercédès
Lui!
Don José! dans la foule il se cache, regarde...

La folla
L'espada! L'espada! L'espada!

I bambini
Escamillo!

La folla
Escamillo! Escamillo! Escamillo!
(Appare Escamillo, con accanto a sé Carmen radiosa e in uno splendido costume.)

La folla, i bambini
Escamillo!
È l'espada, lama fina,
Colui che viene a finire tutto,
Che appare a concludere il dramma
E che dà l'ultimo colpo!
Viva Escamillo! Ah! bravo!
Eccoli! ecco la cuadrilla *ecc.*

La folla
Escamillo! Bravo!

I bambini
Viva Escamillo!
Ah! Viva Escamillo!

La folla, i bambini
Viva Escamillo!
Ah! Viva Escamillo! Bravo!

Escamillo *(a Carmen)*
Se mi ami, Carmen, potrai, fra poco,
Esser fiera di me!
Se mi ami!

Carmen
Ah! io t'amo, Escamillo, e che io muoia
Se ho mai amato qualcuno quanto te!

Carmen, Escamillo
Ah! t'amo! Sì, t'amo!

Diverse voci
Largo! largo! largo al signor alcade!
(L'alcade compare nel fondo, accompagnato da alcuni alguazil, entra nell'arena, seguito dalla cuadrilla, dalla folla ecc.)

Frasquita
Carmen, un buon consiglio... non restare qui.

Carmen
E perché mai?

Mercedes
È là.

Carmen
E chi?

Mercedes
Lui!
Don José! si nasconde nella folla, guarda...

Carmen
Oui, je le vois.

Frasquita
Prends garde!

Carmen
Je ne suis pas femme à trembler devant lui...
Je l'attends, et je vais lui parler.

Mercédès
Carmen, crois-moi, prends garde!

Carmen
Je ne crains rien!

Frasquita
Prends garde!
(La foule est entrée dans le cirque, Frasquita et Mercédès y pénètrent à leur tour. Carmen et Don José restent seuls.)

Scène II
Carmen, Don José, puis la foule

[27. Duo et Choeur final]

Carmen *(bref)*
C'est toi!

Don José
C'est moi!

Carmen
L'on m'avait avertie
Que tu n'étais pas loin, que tu devais venir;
L'on m'avait même dit de craindre pour ma [vie;
Mais je suis brave et je n'ai pas voulu fuir.

Don José
Je ne menace pas... j'implore... je supplie!
Notre passé, Carmen, je l'oublie!
Oui, nous allons tous deux
Commencer une autre vie,
Loin d'ici sous d'autres cieux!

Carmen
Tu demandes l'impossible!
Carmen jamais n'a menti;
Son âme reste inflexible;
Entre elle et toi... tout est fini.
(Mouvement de Don José.)
Jamais je n'ai menti;
Entre nous tout est fini.

Don José
Carmen, il est temps encore...
Ô ma Carmen, laisse-moi
Te sauver, toi que j'adore,
(avec passion)
Ah! laisse-moi te sauver
Et me sauver avec toi!

Carmen
Sì, lo vedo.

Frasquita
Sta' attenta!

Carmen
Non sono donna da tremare davanti a lui...
L'aspetto, e gli vado a parlare.

Mercedes
Carmen, credi a me, sta' attenta!

Carmen
Non temo nulla!

Frasquita
Sta' attenta!
(La folla è entrata nell'arena, Frasquita e Mercedes vi penetrano a loro volta. Carmen e Don José restano soli.)

Scena II
Carmen, Don José, poi la folla

[27. Duetto e Coro finale]

Carmen *(seccamente)*
Sei tu!

Don José
Sono io!

Carmen
Mi avevano avvertita
Che non eri lontano, che dovevi venire;
Mi avevano detto anche di temere per la [mia vita;
Ma io sono coraggiosa e non ho voluto [fuggire.

Don José
Io non minaccio... io imploro... supplico!
Il nostro passato, Carmen, lo dimentico!
Sì, cominceremo
Entrambi un'altra vita,
Lontano da qui, sotto altri cieli!

Carmen
Tu chiedi l'impossibile!
Carmen non ha mai mentito;
La sua anima resta inflessibile;
Fra lei e te... tutto è finito.
(Movimento di Don José.)
Mai ho mentito;
Fra noi tutto è finito.

Don José
Carmen, è tempo ancora...
O mia Carmen, lasciami
Salvarti, te che adoro,
(con passione)
Ah! lasciami salvarti
E salvarmi con te!

Carmen
Non! je sais bien que c'est l'heure,
Je sais bien que tu me tueras;
Mais que je vive ou que je meure,
Non, je ne te céderai pas!

Don José
Ah! il est temps encore *etc.*

Carmen
Pourquoi t'occuper encore
D'un cœur qui n'est plus à toi!
Non, ce cœur n'est plus à toi.
En vain tu dis: «Je t'adore!»
Tu n'obtiendras rien de moi.
Ah! c'est en vain...
Tu n'obtiendras rien de moi!

Don José *(avec anxiété)*
Tu ne m'aimes donc plus?
(avec désespoir)
Tu ne m'aimes donc plus!

Carmen *(tranquillement)*
Non! je ne t'aime plus.

Don José
Mais moi, Carmen, je t'aime encore,
Carmen, hélas! moi, je t'adore!

Carmen
À quoi bon tout cela? que de mots superflus!

Don José
Carmen, je t'aime, je t'adore!
Eh bien! s'il le faut, pour te plaire,
Je resterai bandit... tout ce que tu voudras...
Tout! Tu m'entends... tout!
Mais ne me quitte pas,
Ô ma Carmen! ah!
Souviens-toi du passé! Nous nous aimions,
[naguère!
(désespéré)
Ah! ne me quitte pas, Carmen,
Ah! ne me quitte pas!

Carmen
Jamais Carmen ne cédera!
Libre elle est née et libre elle mourra!
(En entendant la foule qui acclame Escamillo dans le cirque, Carmen fait un geste de joie. - Don José ne la perd pas de vue. - Sur la fin du choeur, Carmen veut entrer dans le cirque; mais Don José se place devant elle et lui barre le passage.)

La foule *(dans le cirque)*
Viva! Viva!
La course est belle!
Sur le sable sanglant,
Le taureau s'élance!
Voyez! Voyez!
Le taureau s'élance en bondissant,

Carmen
No! so bene che è l'ora,
So bene che mi ucciderai;
Ma, ch'io viva o che muoia,
No, non cederò a te!

Don José
Ah! è tempo ancora *ecc.*

Carmen
Perché pensare ancora
A un cuore che non è più tuo!
No, questo cuore non è più tuo.
Invano dici: «T'adoro!»
Non otterrai nulla da me.
Ah! è vano...
Non otterrai nulla da me!

Don José *(con ansia)*
Allora non mi ami più?
(disperato)
Allora non mi ami più!

Carmen *(con tranquillità)*
No! non ti amo più.

Don José
Ma io, Carmen, t'amo ancora,
Carmen, ohimè!, io t'adoro!

Carmen
A che serve tutto ciò? quante inutili parole!

Don José
Carmen, io t'amo, io t'adoro!
Ebbene! se occorre, per piacerti,
Resterò bandito... tutto quello che vorrai...
Tutto! Capisci... tutto!
Ma non mi lasciare,
O mia Carmen! ah!
Ricòrdati del passato! Poco fa ci amavamo!

(disperato)
Ah! non mi lasciare, Carmen,
Ah! non mi lasciare!

Carmen
Mai Carmen cederà!
Libera è nata e libera morrà!
(Sentendo la folla che acclama Escamillo nell'arena, Carmen fa un gesto di gioia. - Don José non la perde di vista. - Verso la fine del coro, Carmen vuole entrare nell'arena; ma Don José si pone davanti a lei e le sbarra il passo.)

La folla *(nell'arena)*
Viva! Viva!
La corrida è bella!
Sulla sabbia insanguinata,
Il toro si slancia!
Vedete! Vedete!
Il toro si slancia balzando,

Voyez!
Frappé juste en plein coeur!
Voyez! Voyez!
Victoire!

Don José
Où vas-tu?

Carmen
Laisse-moi.

Don José
Cet homme qu'on acclame,
C'est ton nouvel amant!

Carmen
Laisse-moi... laisse-moi...

Don José
Sur mon âme,
Tu ne passeras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!

Carmen
Laisse-moi, Don José, je ne te suivrai pas.

Don José
Tu vas le retrouver, dis...
(avec rage)
tu l'aimes donc?

Carmen
Je l'aime!
Je l'aime et devant la mort même
Je répéterai que je l'aime!
(Nouvelle tentative de Carmen pour pénétrer dans le cirque. Don José l'arrête encore.)

La foule *(dans le cirque)*
Viva! Viva!
La course est belle!
Sur le sable sanglant *etc.*

Don José *(avec violence)*
Ainsi, le salut de mon âme
Je l'aurai perdu pour que toi,
Pour que tu t'en ailles, infâme,
Entre ses bras rire de moi!
Non, par le sang, tu n'iras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!

Carmen
Non, non, jamais!

Don José
Je suis las de te menacer!

Carmen *(avec colère)*
Eh bien! frappe-moi donc, ou laisse-moi passer!

La foule *(dans le cirque)*
Victoire!

Vedete!
Colpito giusto al cuore!
Vedete! Vedete!
Vittoria!

Don José
Dove vai?

Carmen
Lasciami.

Don José
Quest'uomo che acclamano,
È il tuo nuovo amante!

Carmen
Lasciami... lasciami...

Don José
Sull'anima mia,
Non passerai,
Carmen, è me che seguirai!

Carmen
Lasciami, Don José, non ti seguirò.

Don José
Vai da lui, vero...
(con rabbia)
l'ami dunque?

Carmen
L'amo!
L'amo e davanti alla morte stessa
Ripeterò che l'amo!
(Nuovo tentativo di Carmen per penetrare nell'arena. Don José la ferma ancora.)

La folla *(nell'arena)*
Viva! Viva!
La corrida è bella!
Sulla sabbia insanguinata *ecc.*

Don José *(con violenza)*
Così, la salvezza dell'anima
L'avrò perduta perché tu,
Tu te ne vada, infame,
Fra le sue braccia a ridere di me!
No, perdio, non andrai,
Carmen, è me che seguirai!

Carmen
No, no, mai!

Don José
Sono stanco di minacciarti!

Carmen *(con collera)*
Ebbene! colpiscimi allora, o lasciami passare!

La folla *(nell'arena)*
Vittoria!

Don José *(éperdu)*
Pour la dernière fois, démon,
Veux-tu me suivre?

Carmen
Non, non!
(arrachant de son doigt un anneau et le lançant à la volée)
Cette bague, autrefois, tu me l'avais donnée...
Tiens!

Don José
Eh bien! damnée!
(Il s'élance vers Carmen. Carmen veut fuir; mais Don José la rejoint à l'entrée du cirque. - Il la frappe; elle tombe et meurt. - Don José, éperdu, s'agenouille auprès.)

La foule *(dans le cirque)*
Toréador, en garde *etc.*
(La foule entre en scène.)

Don José
Vous pouvez m'arrêter... c'est moi qui l'ai [tuée!
Ah! Carmen! ma Carmen adorée!

Don José *(smarrito)*
Per l'ultima volta, demonio,
Vuoi seguirmi?

Carmen
No, no!
(strappandosi dal dito un anello e gettandolo via)
Questo anello, me l'avevi dato un giorno...
Prendi!

Don José
Ebbene! dannata!
(Si slancia verso Carmen. Carmen vuole fuggire; ma Don José la raggiunge all'entrata dell'arena. - La colpisce; Carmen cade e muore. - Don José, smarrito, s'inginocchia accanto a lei.)

La folla *(nell'arena)*
Toreador, attento *ecc.*
(La folla entra in scena.)

Don José
Potete arrestarmi... sono io che l'ho uccisa!

Ah! Carmen! mia Carmen adorata!

Il soggetto

Emilio Sala

Primo atto

Una piazza di Siviglia.
Davanti alla manifattura dei tabacchi, i soldati del corpo di guardia osservano la gente che passa (Scena e Coro: «Sur la place, chacun passe»). Si ode da lontano una marcia militare seguita da una banda di monelli: è il cambio della guardia (Coro: «Avec la garde montante»). Suona poi la campana della manifattura: tutti si accalcano per vedere l'uscita delle sigaraie e soprattutto per corteggiare la più seducente di tutte: la gitana Carmen (Coro: «La cloche a sonné»). Sfrontata e indifferente, quest'ultima canta una canzone (Habanera: «L'amour est un oiseau rebelle») e getta un fiore a Don José, un brigadiere dei Dragoni che resta turbato da quel gesto. L'arrivo della fidanzata Micaëla, che viene a portargli il saluto della madre lontana, sembra distogliere Don José dal pensiero di Carmen (Duetto: «Parle-moi de ma mère»). Ma ecco che nella manifattura scoppia una lite furibonda provocata dall'avvenente sigaraia (Coro: «Au secours! N'entendez-vous pas?») che viene prontamente arrestata e consegnata a Don José. Durante il breve interrogatorio, condotto dal tenente Zuniga, Carmen si rifiuta di rispondere e anzi canticchia tra sé con ironica impudenza (Canzone: «Tra la la la la la la»). Poi, rimasta sola con Don José, intona un'altra canzone per convincere il brigadiere a lasciarla scappare: in cambio gli promette un appuntamento nella taverna di Lillas Pastia (Seguidilla e Duetto: «Près des remparts de Séville»). Stregato dalla gitana, Don José si fa gettare a terra consentendo a Carmen di fuggire a gambe levate tra le risate delle sigaraie (Finale: «Voici l'ordre, partez»).

Secondo atto

Nella taverna di Lillas Pastia.
Carmen canta e balla con alcune compagne (Frasquita e Mercédès) nella malfamata taverna di Lillas Pastia (Canzone: «Les triangles des sistres tintaient»). Tra il pubblico piuttosto equivoco del locale c'è anche il tenente Zuniga che corteggia la gitana. Passa poi col suo seguito di ammiratori (Coro: «Vivat! Vivat le toréro») il *toréador* Escamillo che canta i suoi celebri *couplets* («Votre toast, je peux vous le rendre»). Carmen resiste anche alle sue *avances*: è innamorata di Don José e aspetta che egli esca dalla prigione dove è stato rinchiuso per averla fatta fuggire. È l'ora della chiusura: tutti escono tranne Lillas Pastia e gli altri della banda di contrabbandieri cui appartiene anche Carmen. Stanno preparando un colpo per quella notte e cercano di convincere Carmen a parteciparvi (Quintetto: «Nous avons en tête une affaire»). Intanto si sente una canzone da fuori scena: è la voce di Don José che si avvicina man mano («Halte-là! Qui va là?»). Il militare e la gitana rimangono soli e quest'ultima danza per lui accompagnandosi con le nacchere (Duetto: «Je vais danser en votre honneur»). S'ode suonare la ritirata e Don José, che è stato degradato a soldato semplice, dice di dover rientrare in caserma: Carmen inveisce contro di lui e lo prende in giro. Nel frattempo torna il tenente Zuniga a tentar di sedurre la bella gitana: accecato dalla gelosia, Don José si scaglia su di lui, ma entrano i contrabbandieri che li separano e conducono via Zuniga (Finale: «Holà! Carmen, holà!»).

Terzo atto

Luogo selvaggio e remoto.
La scena si apre nel quartier generale dei contrabbandieri: è notte (Sestetto e Coro: «Écoute, écoute, compagnon»). Don José, che ha seguito Carmen sulle montagne, si aggira inquieto pensando con rimorso alla vecchia madre. Carmen si è già stancata di lui e, voltandogli le spalle, interroga le carte con Frasquita e Mercédès (Terzetto: «Mêlons! Coupons!»), ma il suo destino è segnato: le carte indicano la morte per lei e per Don José. I contrabbandieri escono di scena con le donne per andare a compiere il colpo (Pezzo d'assieme: «Quant au douanier, c'est notre affaire»). Entra Micaëla accompagnata da una guida: sta cercando Don José (Aria: «Je dis que rien ne m'épouvante»). Quest'ultimo, che ama ancora disperatamente la donna per la quale si è rovinato, si scontra con Escamillo (Duetto: «Je suis Escamillo») che è salito sulle montagne per vedere Carmen: i due stanno battendosi con i coltelli quando Carmen giunge in tempo per dividerli. Escamillo invita la gitana alla corrida ed esce di scena. Sopraggiunge Micaëla che dice a Don José che sua madre sta morendo e lo supplica di seguirla. Don José, minacciando Carmen che lo sfida con modi provocatori e beffardi, segue Micaëla, straziato dal dolore e dalla gelosia (Finale: «Holà! Holà, José»).

Quarto atto

Una piazza di Siviglia in prossimità dell'Arena.
La piazza è popolata da una folla variopinta e rumorosa (Coro: «À deux cuartos») che aspetta l'arrivo del torero per acclamarlo e festeggiarlo. Giunge Escamillo che entra in scena con Carmen (Marcia e Coro: «Les voici! Les voici!»). Frasquita e Mercédès mettono in guardia l'amica contro Don José che hanno visto aggirarsi da quelle parti. Tutti entrano nell'Arena tranne i due ex amanti (Duetto e Coro finale: «C'est toi? / C'est moi!»). Invano Don José supplica Carmen di tornare con lui, di amarlo ancora. La gitana è irremovibile e getta via l'anello che egli le aveva donato, mentre dall'Arena si odono le acclamazioni per la vittoria del torero. Nel momento in cui Escamillo esce dall'Arena circondato dalla folla in festa, Don José pugnala Carmen e cade singhiozzando sul corpo della donna che ha ucciso chiamandola per nome disperatamente.

Argument

Premier acte

Une place de Séville.
Devant la manufacture de tabac, les soldats du corps de garde observent les gens qui passent (Scène et Chœur: «Sur la place, chacun passe»). On entend au loin une marche militaire et les cris d'une bande de gamins: c'est l'heure de la relève de la garde (Chœur: «Avec la garde montante»). Puis la cloche de la manufacture sonne et tous se pressent pour voir sortir les cigarières et surtout pour courtiser la plus séduisante d'entre elles: la gitane Carmen (Chœur: «La cloche a sonné»). Effrontée et indifférente, celle-ci se met à chanter (Habanera: «L'amour est un oiseau rebelle») et jette une fleur à Don José, un brigadier des Dragons, que ce geste trouble. L'arrivée de sa fiancée Micaëla, venue lui apporter des nouvelles de sa mère, semble le distraire un moment de la pensée de Carmen (Duo: «Parle-moi de ma mère»). Mais une rixe furibonde éclate dans la manufacture, provoquée par la séduisante cigarière (Chœur: «Au secours! N'entendez-vous pas?»), que l'on arrête aussitôt et que l'on amène devant Don José. Interrogée par le lieutenant Zuniga, Carmen refuse de répondre et se met même à chantonner avec une impudence ironique (Chanson: «Tra la la la la la la»). Puis, restée seule avec Don José, elle entonne une autre chanson pour convaincre le brigadier à la laisser s'enfuir: en échange elle lui promet un rendez-vous dans l'auberge de Lillas Pastia (Séguedille et Duo: «Près des remparts de Séville»). Sous le charme de la gitane, Don José se laisse jeter à terre, permettant ainsi à Carmen de s'enfuir au milieu des rires des cigarières (Finale: «Voici l'ordre, partez»).

Deuxième acte

Dans l'auberge de Lillas Pastia.
Carmen chante et danse avec quelques amies (Frasquita et Mercédès) dans la taverne malfamée de Lillas Pastia (Chanson: «Les triangles des sistres tintaient»). Parmi les clients plutôt louches se trouve le lieutenant Zuniga, qui fait la cour à la gitane. Suivi de ses admirateurs (Chœur: «Vivat! Vivat le toréro»), le toréador Escamillo passe tout en chantant ses célèbres couplets («Votre toast, je peux vous le rendre»). Carmen résiste aussi à ses avances car elle est amoureuse de Don José; elle attend que celui-ci ne sorte de prison, où il avait été enfermé après avoir favorisé sa fuite. C'est l'heure de la fermeture: tous quittent la taverne sauf Lillas Pastia et les autres membres de la bande de contrebandiers, bande dont Carmen fait aussi partie. Ils sont en train de préparer un mauvais coup pour la nuit suivante et essaient de convaincre Carmen à les accompagner (Quintuor: «Nous avons en tête une affaire»). Pendant ce temps on entend au loin une chanson: c'est Don José qui s'approche («Halte-là! Qui va là?»). Le militaire et la gitane restent seuls et celle-ci danse une dernière fois pour lui au son des castagnettes (Duo: «Je vais danser en votre honneur»). Dehors la rue devient silencieuse et Don José, qui a été dégradé à simple soldat, dit qu'il doit rentrer à la caserne. Carmen se moque de lui. Entre temps le lieutenant Zuniga est revenu pour essayer de séduire la belle gitane. Aveuglé par la jalousie, Don José se rue sur lui, mais les contrebandiers entrent et séparent les deux hommes, puis raccompagnent Zuniga (Finale: «Holà! Carmen, holà!»).

Troisième acte

Lieu sauvage et isolé.
La scène s'ouvre dans le quartier général des contrebandiers: il fait nuit (Sextuor et Chœur: «Écoute, écoute, compagnon»). Don José, qui a suivi Carmen dans la montagne, est inquiet et pense avec remords à sa vieille mère. Carmen s'est déjà lassée de lui et, lui tournant le dos, elle tire les cartes avec Frasquita et Mercédès (Trio: «Mêlons! Coupons!»), mais son destin est marqué: les cartes annoncent sa mort et celle de Don José. Les contrebandiers sortent de scène avec les femmes pour aller faire leur coup (Morceau d'ensemble: «Quant au douanier, c'est notre affaire»). Micaëla, accompagnée d'un guide, entre en scène à la recherche désespérée de Don José (Air: «Je dis que rien ne m'épouvante»). Celui-ci, qui aime encore éperdument la femme pour laquelle il a gâché sa vie, affronte Escamillo (Duo: «Je suis Escamillo») qui est monté sur la montagne pour voir Carmen: les deux hommes sont en train de se battre avec leurs couteaux lorsque Carmen arrive juste à temps pour les séparer. Escamillo invite la gitane à la corrida et sort de scène. Micaëla arrive à son tour, dit à Don José que sa mère est mourante, et le supplie de la suivre. Don José menace Carmen qui le défie d'un ton provocateur et railleur, puis suit Micaëla en proie à la douleur et à la jalousie (Finale: «Holà! Holà, José»).

Quatrième acte

Une place de Séville près de l'Arène.
La place est bondée d'une foule multicolore et bruyante (Chœur: «À deux cuartos») qui attend l'arrivée du toréador pour l'acclamer et le fêter. Escamillo entre en scène accompagné de Carmen (Marche et Chœur: «Les voici! Les voici!»). Frasquita et Mercédès mettent en garde leur amie contre Don José qu'elles ont vu errer dans les parages. Tous entrent dans l'Arène excepté les deux examants (Duo et Chœur final: «C'est toi? / C'est moi!»). Don José supplie en vain Carmen de revenir à lui, lui disant qu'il l'aime encore. La gitane est inébranlable et jette l'anneau qu'il lui avait donné, tandis que les acclamations pour la victoire du toréador éclatent dans l'Arène. Au moment où Escamillo sort de l'Arène entouré de la foule en délire, Don José poignarde Carmen et tombe en pleurant sur la femme qu'il vient de tuer en l'appelant désespérément par son nom.

(Traduzione di G. Viscardi)

Synopsis

Act I

A square in Seville.
Outside the cigarette factory, soldiers on guard duty watch the passers-by (Scena and Chorus: «Sur la place, chacun passe»). From a distance is heard a military march, followed by a band of urchins for the changing of the guard (Chorus: «Avec la garde montante»). The factory bell rings, and everybody presses forward to see the cigarette girls come out and especially to court the most seductive of them all: the gypsy Carmen (Chorus: «La cloche a sonné»). Impudent and indifferent, the girl sings a song (Habanera: «L'amour est un oiseau rebelle») and throws a flower to Don José, a corporal in the Dragoons. He is perturbed by her gesture. The arrival of his fiancée Micaëla, who brings greetings from his distant mother, seems to take Don José's mind off Carmen (Duet: «Parle-moi de ma mère»). But then a furious row breaks out in the factory, started by the comely cigarette girl (Chorus: «Au secours! N'entendez-vous pas?»). She is promptly arrested and handed over to Don José. During the brief interrogation, conducted by lieutenant Zuniga, Carmen refuses to answer questions. Instead she cheekily hums to herself (Song: «Tra la la la la la la»). Then, alone with Don José, she strikes up another song to convince the corporal to let her escape: in exchange she promises him a rendezvous at Lillas Pastia's inn (Seguidilla and Duet: «Près des remparts de Séville»). Bewitched by the gypsy girl, Don José has himself thrown to the ground, thus enabling Carmen to take to her heels, amidst laughter from the cigarette girls (Finale: «Voici l'ordre, partez»).

Act II

At Lillas Pastia's inn.
Carmen sings and dances with two of her female friends (Frasquita and Mercédès) in Lillas Pastia's ill-reputed tavern (Song: «Les triangles des sistres tintaient»). Also among the somewhat dubious people in the establishment is lieutenant Zuniga, who woos the gypsy girl. Later, with his retinue of admirers (Chorus: «Vivat! Vivat le toréro»), the toreador Escamillo enters, singing his famous couplets («Votre toast, je peux vous le rendre»). Carmen resists his advances too, for she is in love with Don José and is waiting for him to be released from prison, into which he has been thrown for having let her get away. It is closing time. Everybody comes out except Lillas Pastia and the other members of the band of smugglers to which Carmen also belongs. They are preparing a robbery for that night and try to convince Carmen to join them (Quintet: «Nous avons en tête une affaire»). Meanwhile a song is heard from off stage: it is sung by Don José who is gradually approaching («Halte-là! Qui va là?»). The soldier and the gypsy are alone, and she dances for him, accompanying herself on the castanets (Duet: «Je vais danser en votre honneur»). A stand-easy is heard from the streets, and Don José, who has been demoted to the rank of private, says he must now return to barracks. Carmen inveighs against him and makes fun of him. In the meantime lieutenant Zuniga returns and attempts to seduce the beautiful gypsy. Blind with jealousy, Don José flings himself at him, but the smugglers enter, separate them and lead Zuniga away (Finale: «Holà! Carmen, holà!»).

Act III

A wild and remote spot.
The scene opens in the smugglers' den. It is night (Sextet and Chorus: «Écoute, écoute, compagnon»). Don José, who has followed Carmen into the mountains, creeps about uneasily while thinking with remorse of his old mother. Carmen has already tired of him and, turning her back on him, she reads the cards with Frasquita and Mercédès (Trio: «Mêlons! Coupons!»), but her fate is sealed: the cards indicate death for her and for Don José. The smugglers go off with the women to do their shady business (Ensemble: «Quant au douanier, c'est notre affaire»). Micaëla enters, accompanied by a guide: she is looking for Don José (Aria: «Je dis que rien ne m'épouvante»). The latter, who still desperately loves the woman for whom he has ruined his life, clashes with Escamillo (Duet: «Je suis Escamillo») who has come up the mountains to see Carmen. The two men are fighting with knives when Carmen arrives, just in time to separate them. Escamillo invites the gypsy to the bullfight and goes out. Micaëla arrives to tell Don José that his mother is dying and beseeches him to follow her. Don José, stricken with sorrow and jealousy, and threatening Carmen who defies and taunts him mockingly, follows Micaëla out (Finale: «Holà! Holà, José»).

Act IV

A square in Seville near the Arena.
The square is filled by a many-coloured and noisy crowd (Chorus: «À deux cuartos») awaiting the arrival of the torero to acclaim and cheer him. Escamillo enters, with Carmen (March and Chorus: «Les voici! Les voici!»). Frasquita and Mercédès warn their friend of Don José, whom they have seen lurking in the neighbourhood. They all go into the Arena except the two ex-lovers (Duet and Final chorus: «C'est toi? / C'est moi!»). In vain Don José implores Carmen to come back to him and to love him again. But the gypsy is adamant. She tosses away the ring which he had given her, while from the Arena are heard acclamations of the torero's victory. As Escamillo steps out of the Arena surrounded by the festive crowd, Don José stabs Carmen to death and falls sobbing over her corpse, calling out her name in despair.

(Traduzione di Rodney Stringer)

Die Handlung

Erster Akt

Ein Platz in Sevilla.
Vor der Tabakfabrik beobachten die Soldaten der Wache die Leute, die vorbeigehen (Szene und Chor: «Sur la place, chacun passe»). Von Weitem hört man Marschmusik, ihr folgt eine Horde von Gassenjungen: es ist die Wachablösung (Chor: «Avec la garde montante»). Wenig später läutet die Glocke der Fabrik: alle drängen sich um die Arbeiterinnen zu sehen; vor allem interessiert man sich für eine: die verführerische Zigeunerin Carmen (Chor: «La cloche a sonné»). Frech und scheinbar gleichgültig singt Carmen ein Lied (Habanera: «L'amour est un oiseau rebelle») und wirft Don José, einem Sergeanten der Dragoner, eine Blume zu. Dieser ist sehr angerührt von der Geste Carmens. Das Erscheinen seiner Verlobten Micaëla, die Grüsse von der fern lebenden Mutter Josés überbringt, scheint Don José von dem Gedanken an Carmen abzulenken (Duett: «Parle-moi de ma mère»). Aber dann bricht in der Fabrik ein heftiger Streit aus, den die schöne Zigeunerin verursacht hat (Chor: «Au secours! N'entendez-vous pas?»). Sie wird sofort verhaftet und Don José übergeben. Während des kurzen Verhörs durch den Leutnant Zuniga verweigert Carmen die Antwort; im Gegenteil, singt sie in ironischer Überheblichkeit vor sich hin (Lied: «Tra la la la la la la»). Als sie dann mit Don José allein bleibt, singt sie ein anderes Lied um den Sergeanten zu überreden, sie laufen zu lassen. Sie verspricht ihm eine Zusammenkunft in der Schenke von Lillas Pastia (Seguidilla und Duett: «Près des remparts de Séville»). Von der Zigeunerin bezaubert, lässt sich Don José zu Boden werfen und erlaubt damit die Flucht Carmens. Sie entfernt sich schnell unter dem Gelächter der anderen Arbeiterinnen (Finale: «Voici l'ordre, partez»).

Zweiter Akt

In der Schenke von Lillas Pastia.
In der berüchtigten Schenke von Lillas Pastia singt und tanzt Carmen zusammen mit den Freundinnen Frasquita und Mercédès (Lied: «Les triangles des sistres tintaient»). Unter dem zwielichtigen Publikum des Lokals befindet sich auch der Leutnant Zuniga, der Carmen den Hof macht. Dann erscheint, gefolgt von seinen Bewunderern (Chor: «Vivat! Vivat le toréro»), der Torero Escamillo, der seine berühmten Couplets vorträgt («Votre toast, je peux vous le rendre»). Carmen widersteht seinen Schmeichelungen: sie ist in Don José verliebt und wartet, dass der Sergeant aus dem Gefängnis entlassen wird. Den Arrest hat er ihrer Flucht zu verdanken. Es ist Sperrstunde: alle gehen, nur Lillas Pastia und die anderen Mitglieder der Schmugglerbande, zu der auch Carmen gehört, bleiben noch. Für diese Nacht ist eine Schmuggelfahrt geplant, an der auch Carmen teilnehmen soll (Quintett: «Nous avons en tête une affaire»). Inzwischen hört man Gesang von draussen. Es ist die Stimme Don Josés, der nach und nach näher kommt («Halte-là! Qui va là?»). Der Soldat und die Zigeunerin bleiben allein. Carmen tanzt für Don José und begleitet sich selbst mit den Kastagnetten (Duett: «Je vais danser en votre honneur»). Man hört die Trompeten des Zapfenstreichs und Don José, der degradiert worden ist und nunmehr nur ein einfacher Soldat, muss in die Kaserne zurückkehren. Carmen wird wütend und macht sich über ihn lustig. Nun kommt auch der Leutnant Zuniga dazu, der von Neuem versucht, die Zigeunerin zu verführen. Blind vor Eifersucht wirft sich Don José auf den Vorgesetzten. Die Schmuggler können gerade noch eingreifen und Zuniga wegbringen (Finale: «Holà! Carmen, holà!»).

Dritter Akt

Wilde Gebirgsgegend.
Hier befindet sich das Hauptquartier der Schmuggler: es ist Nacht (Sextett und Chor: «Écoute, écoute, compagnon»). Don José ist Carmen ins Gebirge gefolgt, aber er ist ruhelos. Der Gedanke an die alte Mutter lässt ihn nicht los. Carmen ist seiner schon überdrüssig. Sie dreht ihm den Rücken zu und zusammen mit den Freundinnen befragt sie die Karten (Terzett: «Mêlons! Coupons!»). Carmens Schicksal scheint besiegelt: die Karten sagen ihr und Don José den Tod voraus. Die Schmuggler und die Frauen haben eine neuerliche Schmuggelfahrt vor (Ensemble: «Quant au douanier, c'est notre affaire»). Es erscheint Micaëla, die sich hierher hat führen lassen auf der Suche nach dem Verlobten (Arie: «Je dis que rien ne m'épouvante»). Don José, der verzweifelt noch in die Frau verliebt ist, die ihn in den Ruin gebracht hat, trifft auf Escamillo (Duett: «Je suis Escamillo»). Der Torero ist bis hierher ins Gebirge gekommen um Carmen zu sehen. Die beiden Männer haben bereits das Messer in der Hand, als Carmen erscheint und sie trennen kann. Escamillo lädt die Zigeunerin zum Stierkampf ein und verschwindet. Nun kommt Micaëla mit der Nachricht vom baldigen Tod der Mutter. Sie bittet Don José inständig, mit ihr zu kommen. Dieser bedroht Carmen, die ihn wieder mit Spott und Verachtung herausfordert, und folgt Micaëla. Er ist ausser sich vor Schmerz und Eifersucht (Finale: «Holà! Holà, José»).

Vierter Akt

Ein Platz in Sevilla, in der Nähe der Arena.
Eine lärmende, bunte Menge bevölkert den Platz (Chor: «À deux cuartos»). Man wartet auf den Torero, um ihn zu bejubeln und zu feiern. Escamillo kommt, begleitet von Carmen (Marsch und Chor: «Les voici! Les voici!»). Frasquita und Mercédès warnen die Freundin: man habe Don José in der Nähe gesehen. Alle begeben sich in die Arena, nur das zerstrittene Liebespaar bleibt (Duett und Schlusschor: «C'est toi? / C'est moi!»). Umsonst bittet Don José Carmen, zu ihm zurückzukehren, ihn zu lieben. Aber die Zigeunerin bleibt hart und wirft den Ring weg, den Don José ihr schenkte. Aus der Arena hört man Jubel über den Sieg des Toreros. In dem Moment, in dem Escamillo von der festlichen Menge umringt aus der Arena kommt, ersticht Don José Carmen. Dann bricht er schluchzend zusammen über dem Körper der ermordeten Frau und ruft verzweifelt ihren Namen.

(Traduzione di Lieselotte Stein)

カルメン

（エミリオ・サーラ監修）

第一幕

セビーリャの広場

煙草工場の前で警備の兵士たちが道行く人々を眺めている（シェーナと合唱：《広場を誰もが行きう》）。遠くから子供たちの一団につきまとわれた兵隊たちの行進がきこえてくる。衛兵の交代の時間だ（合唱：《交代の部隊とともに》）。工場の鐘が鳴ると、女工たちが出てくるのを見ようと皆殺到する。なかでもきわだって魅力的なジプシー女カルメンに言い寄ろうというのだ（合唱：《鐘が鳴った》）。恥知らずで無頓着な彼女は歌を歌う（ハバネラ《恋はなつかない小鳥》）。そして竜騎兵の伍長ドン・ホセに花を投げ、困惑させる。婚約者ミカエラが到着し遠くに住む母からの挨拶を伝えると、ドン・ホセはカルメンのことを忘れる（二重唱《母のことを話しておくれ》）。一方工場のなかではその魅力的な女工が原因で激しいけんかが始まり（合唱《誰か来て！聴こえないの？》）、彼女はすぐさま逮捕され、ドン・ホセに引き渡される。中尉スニーガが簡単に尋問する間、カルメンは返答を拒否し、皮肉を込めたあつかましい態度で挑発歌を歌う（カンツォーネ：《トラ・ラ・ラ・ラ》）。そしてドン・ホセと二人だけになると、自分を逃がしてくれるよう伍長を説得するため別の歌を歌い、代償としてリーリャス・パスティアの酒場で会おうと約束をする（セギディーリャと二重唱《セビーリャの城壁の近く》）。ジプシー女に惑わされたドン・ホセは、地面に倒れてカルメンが一目散に逃げるのを許し、女工たちは大笑いする（フィナーレ《さあ命令書だ、行け》）。

第二幕

リーリャス・パスティアの酒場

カルメンは女友達（フラスキータとメルセデス）といっしょにリーリャス・パスティアの悪名高い酒場で歌い踊る（カンツォーネ《鈴を鳴らせば》）。酒場の怪しげな客たちのなかにはスニーガ中尉もいてジプシー女をちやほやしている。取り巻きをつれた（合唱：《万歳、闘牛士万歳！》）闘牛士エスカミーリョがやってきて有名なクプレを歌う（《あなた方の乾杯にお返しを》）。カルメンは彼の誘いにもなびかない。竜騎兵ドン・ホセを愛しており、自分を逃がしたために入られている営倉から出てくるのを待っているからだ。閉店の時間になり、リーリャス・パスティアとカルメンも含む密輸団のメンバーだけが残る。その晩の盗みについて話し合い、カルメンも仲間に加わるよう説得する（五重唱：《仕事を思いついたのさ》）。そこへ舞台外から歌がきこえてくる。それはドン・ホセの声で、しだいに近づいてくる（《とまれ！誰だ？》）。兵士とジプシー女はふたりだけになり、女は彼のためにカスタネットの伴奏で踊る（二重唱：《あなたのために踊るわ》）。帰営のラッパがきこえてくると、一兵卒に格下げされたドン・ホセは兵舎に戻らなければならないと言う。カルメンは彼を罵倒しからかう。そこへスニーガが美しいジプシー女を誘惑しようと戻ってくる。嫉妬にわれを忘れたドン・ホセは彼に飛びかかるが、密輸業者たちが入ってきて彼らを引き分け、スニーガを追い出す（フィナーレ：《おーいカルメン！おーい！》）。

第三幕

人里はなれた荒地

密輸業者たちの根城で開幕、夜（六重唱と合唱：《開けよ、相棒》）。山までカルメンについてきたドン・ホセは、年老いた母親のことを考えながら落ち着きなく歩き回っている。もう彼に飽きたカルメンは背を向け、フラスキータとメルセデスといっしょにトランプで占いをする（三重唱：《まぜて！切って！》）。しかし彼女の運命は決められている。カードは彼女とドン・ホセの死を示す。密輸業者たちは女たちを連れて盗みを実行するために退場（アンサンブル：《税関の役人ならあたしたちにまかせて》）。案内人に先導されたミカエラがドン・ホセを探している（アリア：《なにも怖くないわ》）。まだ自分を破滅させた女を愛しているドン・ホセは、カルメンに会おうと山に登ってきたエスカミーリョと出会う（二重唱：《私はエスカミーリョ》）。二人がナイフで闘っているところにカルメンが割ってはいる。エスカミーリョはジプシー女を闘牛に招待して退場。そこへミカエラがやってきてドン・ホセに母親が死の床にあると言い、お願いだからついてきてくれと懇願する。ドン・ホセは自分をからかい挑発するカルメンを脅迫し、ミカエラとともに去るが、心は苦悩と嫉妬にひきさかれている（フィナーレ：《ホセ、やめて！》）。

第四幕

闘牛場近くのセビーリャの広場

着飾った騒々しい群集が闘牛士を歓待し祝おうと広場に集まっている（合唱：《２クアルトで》）。エスカミーリョがカルメンと登場（行進曲と合唱：《ここだ！ここだ！》）。フラスキータとメルセデスは、このあたりに姿を見せたドン・ホセの見張りに女友達をたてる。元恋人たちの二人だけを残し、全員が闘牛場に入る（二重唱とフィナーレの合唱：《あんたね！俺だ！》）。ドン・ホセはカルメンに元の鞘にもどってまた愛してくれと哀願する。ジプシー女はがんとして折れず、彼が贈った指輪を投げ捨てる。闘牛場から闘牛士の勝利にわく歓声が聴こえてくる。エスカミーリョが闘牛場から出て歓喜する群集に取りまかれているとき、ドン・ホセはカルメンを刺し、殺し女の名を呼びながらその上に泣き崩れる。

(Traduzione di Wakae Ishikawa)

L'opera in breve

Emilio Sala

L'opera, che i più accreditati compilatori di classifiche giurano essere quella più rappresentata al mondo, ebbe in realtà, quando venne inscenata per la prima volta al Teatro dell'Opéra-Comique di Parigi (3 marzo 1875), un'accoglienza piuttosto freddina. L'incomprensione del pubblico ferì profondamente Bizet, che sarebbe morto tre mesi dopo, il 3 giugno, appena trentaseienne. In realtà, l'opera contò ben 48 repliche, numero tutt'altro che trascurabile, ma si giovò – paradossalmente – della fama di spettacolo indecente e delle numerose scomuniche apparse sui giornali. «Le nostre scene sono sempre più invase dalle cortigiane; è in questa classe che i nostri autori si compiacciono di reclutare le eroine dei loro drammi e dei loro *opéras-comiques*», così inizia la recensione di Achille de Lauzières pubblicata nel periodico "La Patrie" (8 marzo). E continua, poco dopo: «È la *fille* nella più ripugnante delle sue accezioni [a essere stata messa in scena]; la *fille* folle del suo corpo, che si concede al primo soldato venuto, per capriccio, a mo' di bravata, alla cieca; [...] sensuale, beffarda, sfrontata; miscredente, senza altra legge che quella del piacere; [...] insomma, una vera e propria prostituta da strada». Il cronista del "Petit Journal" (6 marzo) stigmatizzò così l'interpretazione di Carmen: «La signora Galli-Marié ha trovato il modo di involgarire e di rendere il personaggio di Carmen più odioso e abbietto di quanto non fosse in Mérimée. Il suo è stato un trattamento brutalmente realista alla maniera di Courbet». Sul "realismo" e su Célestine Galli-Marié (la prima interprete di Carmen) dovremo ritornare, ma va sottolineato con forza che la coazione a percepire Carmen come una *fille*, una prostituta, è una reazione difensiva, tipicamente borghese, che non ha alcun riscontro nell'opera. Tutt'altro! Carmen non si vende *mai*: è una donna *libera* (ecco il vero scandalo), di una coerenza assoluta, priva di compromessi: «Jamais Carmen ne cédera, libre elle est née et libre elle mourra».

D'altronde, se si vuole misurare la distanza che separa la *Carmen* di Bizet da un *opéra-comique* medio del suo tempo, ci si può rifare a un precedente adattamento della novella di Mérimée: *La fille d'Égypte* di Jules Barbier per la musica di Jules Beer (1862). A scorrere quest'opera insipida, scrive Hervé Lacombe, «si capisce meglio la formidabile sfida della partitura di Bizet alle convenzioni edulcoranti dell'*opéra-comique*». Ma va anche detto che la *Carmen* di Bizet si oppone contemporaneamente alla tendenza "poetizzante", tipica di quegli anni (vedi la *Mignon* di Thomas, 1866), che spingeva l'*opéra-comique* verso il delicato sentimentalismo del genere trasversale dell'*opéra-lyrique*. In questa direzione si era mosso lo stesso Bizet con la sua *Djamileh*, rappresentata all'Opéra-Comique nel 1872. E lo stesso vale, in questo quadro, per la ripresa – curata sempre da Bizet – del *Roméo et Juliette* di Gounod andato in scena all'Opéra-Comique nel 1873. Dunque, *Carmen* costituisce una doppia presa di distanze: dall'*opéra-comique* tradizionale e dal nuovo *opéra-lyrique*. Il "genere" a cui appartiene *Carmen* resta ancor oggi piuttosto problematico e incompreso. «Dicono che sono oscuro e com-

plicato – spiega Bizet a sua suocera – ma questa volta ho scritto un'opera che è tutta *clarté* e vivacità, piena di colori e di melodia.» Una musica elementare come i meccanismi drammatici che mette in campo.
Forse si può capire meglio *Carmen* se si parte da *L'Arlésienne* di Daudet, un dramma recitato per il quale Bizet scrisse delle bellissime "musiche di scena" (1872). L'utilizzo di materiali preesistenti tolti dal patrimonio popolare provenzale, per creare una sorta di *milieu* sonoro in cui ambientare l'azione, anticipa una caratteristica di *Carmen*: non dimentichiamo che la celeberrima *habanera* del primo atto è imitata da una canzone spagnola allora molto nota (*El arreglito* di Sebastián de Iradier). Gli effetti di contrasto (se non di cortocircuito) tra l'esplosione dolorosa del dramma individuale e il tripudio sonoro di una musica di scena interna all'azione di sapore popolare e festoso apparentano strettamente il finale del primo e del quarto *tableau* dell'*Arlésienne* all'ultimo atto di *Carmen*. D'altra parte, il potenziamento della dimensione teatrale è del tutto evidente nell'ultima opera di Bizet. Se la drammaturgia mista appariva un retaggio del passato al moderno *opéra-lyrique* (il *Roméo et Juliette* già citato era stato rappresentato con i recitativi cantati), i dialoghi recitati acquistano un rilievo notevolissimo in *Carmen*. E lo stesso vale per i *mélodrames* (la presenza simultanea di recitazione e musica) già sperimentati nell'*Arlésienne*. Di ciò oggi ci rendiamo poco conto, perché anche le edizioni più "filologiche" tagliano a man bassa proprio le parti parlate. Il famoso "realismo" di *Carmen* è innanzitutto un fatto strutturale: la quantità di musica di scena, giustificata dall'azione e interna allo spazio del suo svolgimento, è del tutto sorprendente e corrisponde al potenziamento della dimensione teatrale di cui si diceva sopra. Le canzoni di Carmen del primo e del secondo atto sarebbero tali anche se pensassimo l'opera nei termini del puro teatro di prosa. Senza parlare poi della canzone da fuori scena di Don José e di tutta la prima parte del suo duetto con Carmen (secondo atto): puro teatro, pura musica di scena. L'interpretazione "realistica" di Célestine Galli-Marié, la cantante che incarnò Carmen e collaborò strettamente con Bizet nella messa a punto del personaggio, era fondata, come spiega ancora una volta Hervé Lacombe, più sull'efficacia del *jeu de scène* che non sul bel timbro e sulla tecnica vocale. Non a caso il successo dell'opera (a partire dalla famosa ripresa di Vienna dell'autunno 1875) coincide anche con tutta una serie di interventi, interpolazioni, riscritture, pratiche esecutive, più o meno giustificate, che intendono normalizzare-edulcorare il dettato bizetiano e che hanno nella versione di Ernest Guiraud il loro principale luogo di fissazione. La musicologia internazionale ha incominciato, a partire dalla discutibile edizione critica curata negli anni Sessanta da Fritz Oeser, un lavoro di riesame e di ripulitura per risalire a una versione il più possibile vicina alle intenzioni di Bizet. L'edizione di Robert Didion, che viene presentata alla Scala, costituisce senz'altro una conquista in tale senso.

... la musica

Antonio Rostagno

Nella *Carmen* di Bizet la musica crea i personaggi, la loro psicologia, i comportamenti, il confronto, persino le movenze corporee.

L'opera pone a confronto due sistemi: da un lato legami familiari, affetti radicati, affinità spirituali, sistemi di ragione, comportamenti regolati da norme sociali condivise; dall'altro libertà di ogni istinto, dominio dei sensi, assenza di legami regolati, negazione provocatoria di norme sovraindividuali. Non credo tuttavia che l'intento di Bizet sia lo scontro fra civiltà o culture. L'opposizione è invece fra due tipi umani, quello della donna sfrenata, sfrontata e libera e quello del più debole José, che subisce quella pericolosa sensualità. Carmen non è una alterità estranea e negatrice alla civiltà occidentale, ma rappresenta il lato selvaggio, o meglio il diverso che è *dentro* ogni essere umano *all'interno* di *questa* civiltà e tradizione europea. Nell'opposizione simbolica Carmen-José 'da che parte sta' Bizet? Prima di tentare una risposta può essere utile rileggere alcune parole di Bizet stesso, che manifestano la sua visione dei tipi umani. Dapprima, parlando della moglie Geneviève, il compositore afferma di credere come lei "nell'onore, nel dovere, in una parola nella moralità" e non in superstizioni o pregiudizi; poco dopo scrive "giudico il prossimo [...] malevolo, perverso, avido, falso e crudele. [...] Diffido della gente [...] sto sempre sulla difensiva". Parole che vanno messe in parallelo con questa descrizione di Carmen da parte di Mérimée: "Ha sempre mentito. Non so se in vita sua quella ragazza abbia mai detto una parola sincera". È difficile che chi scrive queste parole veda poi nel personaggio di Carmen un simbolo di positiva emancipazione, e non invece un elemento negativo e pericoloso. Allora Carmen è davvero una figura ideale a cui l'autore guarda come modello di un mondo migliore ed emancipato? Oppure è un anti-modello, che distrugge ogni cosa che tocca? Nel suo modo d'espressione musicale Carmen ha davvero i migliori momenti della composizione bizetiana, oppure l'autore attraverso il diverso linguaggio musicale di Don José e Micaëla suggerisce una maggiore vicinanza spirituale nei loro confronti? Sono queste le domande a cui rispondere per dare risposta al quesito 'da che parte sta' Bizet? O, detto diversamente, qual è il 'messaggio' di *Carmen*? E le risposte non possono venire dal libretto o dalle situazioni, ma solo dalla musica.

La geometria del dramma si esaurisce nello scontro Carmen-José; Escamillo e Micaëla hanno funzione di amplificare quell'opposizione radicale.

Carmen canta frequentemente musiche realistiche, che Bizet coglie da fonti preesistenti, musica oggettiva insomma, con la quale affascina e trascina. In secondo luogo le sue melodie e quelle del suo simile Escamillo insistono sui gradi fondamentali delle tonalità, con superficiali alterazioni esotiche; una semplicità ricreata *ad hoc*. In terzo luogo l'elemento comune e predominante nelle loro parti è un'entusiasmante vitalità ritmica, e il ritmo costituisce la dimensione

musicale più esteriore e immediatamente sensibile; per questo esse immediatamente seducono e quasi costringono al movimento corporeo. Le melodie di José-Micaëla sono invece 'soggettive' e costruite in modo complesso, con una significativa alternanza di atteggiamenti espressivi, ricche di appoggiature e ritardi commoventi; mai il loro carattere si risolve nella semplice esteriorità di un ritmo danzante, ma la parola colma di significati psicologici viene portata in primo piano. Perché?

Iniziamo con Carmen; nel racconto di Mérimée, Carmen non è mai presente in prima persona, ma solo nel racconto di José; la gitana non ha una voce propria, che parli direttamente al lettore, ma è un'immagine filtrata e mediata dal ricordo del suo amante-antagonista. Bizet si pone il problema di come portare in scena un personaggio che non ha un linguaggio proprio e che vive in una memoria plagiata dal fascino sensuale paralizzante. Ed ecco l'intuizione: ella non può cantare come se stesse esprimendo una profondità interiore soggettiva, che non ha, ma deve essere il simbolo di una vuota esteriorizzazione del senso, capace di sedurre e infiammare, ma non di commuovere né pensare. È la radicale negazione del tipo umano che pensa e sente, sostituito dal tipo umano puramente istintivo e individualistico. Questo tipo deve colpire i sensi e gli istinti; la sua musica deve trascinare ma non scendere in profondità; dovrà fissarsi immediatamente nella memoria, ma non sarà mai in grado di aprire prospettive interiori che personaggi altrettanto sensuali svelano con una sola battuta (possiamo immaginare Carmen che canta come Violetta "Ah, perché venni! Incauta!"?). La *Habanera*, la *Chanson bohème*, la *Seguidilla*, la canzone improvvisata sulla ritirata e altri celebri momenti sono musica fiammeggiante, attraente fino all'irresistibile; difficile stare fermi. Appunto: difficile stare fermi, ma nulla di più. Carmen è una di quelle persone fisicamente affascinanti, che è impossibile non notare, ma che una volta esaminate o, peggio, conosciute non rivelano null'altro che quella facciata tanto seducente. Per ritrarre questo vuoto interiore Bizet non 'compone' le sue arie solistiche, ma in larga parte le costruisce con musica popolare preesistente. Carmen 'canta canzoni', non esprime nulla di sé. E ciò emerge ancor più chiaramente nella versione originale con dialoghi parlati, prima che Ernest Guiraud aggiungesse i recitativi fra un numero e l'altro.

Anche in Escamillo il ritmo è tutto: fascino irresistibile che folgora al primo ascolto. Ma quanto a profondità, siamo messi peggio che con Carmen: nulla nella sua musica denota una psicologia di qualche interesse, in un personaggio tanto estroverso e seducente quanto immediatamente conosciuto per quello che è: pura vacuità esteriore.

Esempio di musica 'oggettiva' tratta da fonti preesistenti è anzitutto la *Habanera* con cui Carmen si presenta in inizio, liberamente tratta dalla canzone di Sebastián de Yradier *El arreglito* (a sua volta una 'normalizzazione' europeizzante e salottiera della danza cubana). La *Seguidilla* non ha

una fonte precisabile, ma rimanda alla celebre danza andalusa. La *chanson bohème* che apre il secondo atto è a sua volta una personale ricreazione delle più comuni caratteristiche del canto spagnolo, dall'accompagnamento che emula la chitarra, alle frequenti acciaccature, dall'insistenza su pochi gradi della scala, alla costruzione in costante accelerazione. Altre melodie di Carmen e di Escamillo reinventano o ricalcano musiche popolari, come la celeberrima marcia del *toreador*. Infine l'*Entr'acte* che precede il quarto atto deriva da un *polo* andaluso di Manuel García.

Nei pochi momenti lasciati vuoti dalla torrenziale presenza di Carmen, trova spazio Micaëla, carattere creato da Bizet e assente nel racconto di Mérimée. Ella anzitutto si esprime con una grammatica musicale più familiare, la *nostra* consueta grammatica operistica; all'interno di questo sistema linguistico Bizet elabora però forme e contenuti più raffinati e profondi. Nessun semplicismo armonico, nessun esteriore coinvolgimento ritmico; qui la musica propone contenuti spirituali assai più complessi e radicati, dove un'appoggiatura, un'armonia, un collegamento fraseologico a sorpresa o un nuovo particolare strumentale assumono profondo valore espressivo. Il protagonista Don José si colloca in questa stessa dimensione caratteriale-espressiva, con un linguaggio musicale ancora più ricco e multiforme poiché egli è l'unico che partecipi dei due mondi quasi fino alla schizofrenia.

Credo che l'inevitabile uragano di applausi che sempre suscita la sua aria (*La fleur que tu m'avais jetée*, Atto II, n. 17) sia motivato quindi non solo dalla *performance* dell'esecutore, ma anche dalla sua funzione all'interno del dramma: da un lato è un momento di confessione sincera in una trama dove la diffidenza, l'aggressività e la sopraffazione hanno molto più spazio che l'amore e il rispetto. In secondo luogo la grammatica musicale con cui José si esprime è quella a noi stessi più familiare, che quindi riconosciamo come immediatamente nostra. Allora l'applauso non è solo rivolto al cantante, che certamente ha i suoi immensi meriti; ma è una manifestazione di una cultura che finalmente sebbene per un attimo riconosce se stessa, si identifica.

Nell'opera c'è un solo e ben noto tema conduttore, marcato dal salto modale di seconda eccedente, che unisce i due opposti tipi umani e attraversa l'intera opera dal Preludio e fino all'ultima pagina.

È stato definito 'tema della predestinazione', che tanto Carmen quanto José sentono e subiscono. Carmen ha la chiara visione di ciò nella scena delle carte del terzo atto, unica sua melodia che segue forme tradizionali, costruita simmetricamente e languida di appoggiature dolorose, non certo usuali al personaggio.

A questo punto sorge la domanda: perché *Carmen* è oggi l'opera più frequentemente eseguita nei teatri di tutto il mondo? Proprio perché la sua *musica* (non il libretto) presenta un tema che l'attuale civiltà dell'immagine (soprattutto televisiva) ha gonfiato a dismisura, portandolo a

divenire *il* problema sociale attuale: colei o colui che ostenta un'apparenza di immediata, istintiva seduzione conquista tutto, predomina e vince; chi invece razionalmente modera gli istinti con comportamenti più riflessivi soccombe, il primo piano non è per lei o lui. Ma la musica di Bizet non dice affatto che questo sia l'ideale positivo. Il suo 'messaggio' è esattamente l'opposto: un sistema, dove predomini l'immediatezza dei sensi e degli istinti, senza regole e senza ragione, porta *inevitabilmente* alla catastrofe. Esiste tema più attuale?

La Carmen bizetiana è allora veramente la donna nuova, emancipata, libera da secolari pregiudizi e prevaricazioni, com'è stato a volte proposto? È credibile che Bizet sia convinto che l'emancipazione passi attraverso la sensualizzazione, la riduzione di un essere umano alla sua esteriore avvenenza? L'ostentazione del corpo? la liberazione degli istinti? È libera la donna che, prima di tutto bella, domini gli uomini e li seduca mettendo in vista (musicalmente) le curve? Ma questa si chiama emancipazione o conformismo? E davvero è credibile che un Bizet che ha attraversato i momenti eroici della *Commune*, che frequenta donne davvero emancipate come la semi-leggendaria Mogador, affidi a tali banalità il suo messaggio? Certo è che l'emancipazione non passa attraverso questa strada.

Inoltre sarebbe fare grave torto al capolavoro di Bizet ridurlo a espressione di esotismo a scopo scandalistico, o semplicemente per aizzare la prurigine di una nuova classe medio-borghese. Più o meno negli stessi anni Émile Zola affronta il medesimo problema nel romanzo *Nana* (1880). Pur con irriducibili diversità, l'obiettivo dei due capolavori è sorprendentemente affine, derivato da un'analoga lettura della realtà della Terza Repubblica, in cui la esteriorizzazione, lo svuotamento di contenuti etici viene indicato come causa di deriva sociale. Carmen rappresenta quindi un aspetto di *questa* nostra cultura, non è un oggetto estraneo da guardare con curiosità turistica. Lo scontro fra i due tipi umani trova la sua più esplicita manifestazione nell'ultima scena, che non a caso Bizet riscrisse almeno quattro volte: sulla trascinante marcia trionfale del *toreador* i violoncelli penetrano nelle carni del povero José (e nel nostro animo) con un'urgenza angosciosa, sonorizzando di un disorientamento ormai irreversibile. Con quale personaggio, allora, la musica induce immedesimazione? La risposta è spontanea e senza ambiguità, e solo di qui scaturisce il 'messaggio' finale. Di qui la necessità dell'urlo finale di José, dove ancora campeggia una di quelle sofferenti appoggiature (*ado-ré-e*), che distinguono il suo linguaggio melodico da quello di Carmen attraverso l'intera opera.

La pagina finale lascia questo messaggio; a chi voglia poi sovrapporre sovratesti interpretativi e fare di Carmen una donna nuova emancipata e foriera di mondi migliori, non si può negare il diritto; ma la musica, e ripeto fino alla noia *la musica* di Bizet, non dice affatto questo.

Gaston Planté. *Ritratto di Georges Bizet* schizzato in treno nel settembre 1866 mentre tornava da Roma, dopo il soggiorno all'Accademia di Francia. Bizet e Planté avevano entrambi vinto il *Prix de Rome* (Parigi, Bibliothèque Nationale).

"Al di là del bene e del male"

Mario Bortolotto

Prima di scrivere l'epinicio – l'attacco memorando di *Der Fall Wagner* – Friedrich Nietzsche aveva dato l'annuncio giubilante di *Carmen* all'amico Peter Gast: tre lettere, dal 28 novembre all'8 dicembre 1881. La sicurezza apodittica riesce anche più sbalorditiva, se si consideri che il filosofo ignorava del tutto le vicende dell'opera, e addirittura il nome dell'autore. Ecco la scoperta:

> Urrà! Amico! Ho avuto di nuovo la rivelazione di un bel lavoro, un'opera di Georges *Bizet* (chi è?): *Carmen*. Si ascolta come una novella di Mérimée, ricca di spirito, forte, a tratti commovente. Un ingegno autenticamente francese di *opéra-comique*, per nulla disorientato da Wagner, per contro un vero allievo di Hector Berlioz.

E qualche giorno dopo:

> Per me, quest'opera vale un viaggio in *Ispagna* – un'opera estremamente meridionale! – Non ridete, vecchio amico, il mio *goût* non si inganna tanto facilmente in modo così totale.

Infine:

> *Molto tardi*. la memoria (talvolta vacillante) mi ricorda che vi è davvero una novella di *Mérimée* intitolata *Carmen* e che lo schema, l'idea ed anche lo *svolgimento tragico* di quell'artista sussistono nell'opera. (Il libretto è in effetti notevolmente buono.) Non sono lontano dal credere che *Carmen* è la migliore opera che vi sia; e quanto a lungo *noi* vivremo, figurerà in tutti i repertori d'Europa.

Come si vede, Zarathustra poteva denunciare qualche vuoto di memoria momentaneo, ma non errava sul piano profetologico.

Il bello si è che la cantante della sua "prima" era un'italiana, e italiane molte delle altre legate al "signor Sonzogno", che gli avvenne di complimentare. Ma nessuna, naturalmente, gli aveva fatto dimenticare la Galli-Marié, elogiata nella sua lingua: «*Une personne très jolie, très chic*».

Gli entusiasmi si sarebbero riaccesi alle recite di Torino, stavolta commentate in italiano: «*Successo piramidale, tutto Torino carmenizzato!*».

E intanto, sorbendo anche una vendetta postuma, Nietzsche ascoltava le altre opere

francesi (*I pescatori di perle*, *Amleto*, *Lakmé*) tutte debitamente tradotte in italiano, e così imposte al mondo intero, Metropolitan e Colón inclusi: la stessa *Carmen* per vero sconciata dalla traduzione dell'ineffabile Achille de Lauzières, che a suo tempo (vale a dire dopo l'infausta "prima" del 3 marzo 1875) aveva scritto, sulla partitura regale, alcune fra le sciocchezze più insigni. Aggiungendosi, sempre per le cure del potente *manager*, molti Offenbach, «solo contributo dell'opera alla poesia»: affermazione che, peraltro, stabiliva anche un ponte con la poetica di Bizet, nelle sue grandi linee: «Une chose gaie que je traiterai aussi serré que possible»: così aveva scritto all'allievo Paul Lacombe, mantenendo poi intrepidamente l'impegno.

Ma davvero l'ignoranza sulle cose di Francia doveva essere ben fondata, se ancora nel 1883 (Bizet era scomparso da otto anni) Nietzsche poteva raccogliere un pettegolezzo assurdo:

> Bungert [musicista, ahimè] trova *straordinaria* l'orchestrazione di *Carmen*, al più *troppo* raffinata; ha raccontato che Hector Berlioz stesso aveva messo *molto* di suo in questa partitura.

(Berlioz era morto nel 1869: le prime avvisaglie risalgono al 1872.)

Ancora: «Ce sera gai, mais d'une gaieté qui permet le style». E infine, saggio di una poetica *in nuce*:

> Je suis allemand de conviction, de coeur et d'âme come Berlioz, mais je m'égare quelquefois dans les mauvais lieux artistiques [...] Et je l'avoue tout bas, j'y trouve un plaisir infini. En un mot, j'aime la musique italienne comme on aime une courtisane.

Brevità, e anzi *concinnitas*; gaiezza, bordelli musicali, stile. Non è esagerato scorgere una premessa, del resto impeccabilmente accolta, alla *Poétique musicale* harvardiana, rinforzata dal giudizio celebre di Čajkovskij, che aveva scorto all'istante come l'ambientazione naturalista non facesse che accentuare il passo amabile del dramma: il *joli* (parola sua) risultandone il carattere di fondo. E giusto quel clima avevano lestamente preparato le opere ben più leggere che *Carmen* avevano preceduto e annunziato. Un solo esempio: nel *Docteur Miracle*, la scena in cui il finto cuoco-cameriere, penetrato in casa della bella che gli viene rifiutata, serve in tavola un'*omelette*: ma su musica deliziosamente contrappuntistica, un quartetto a canone.

Carmen non era nata in giorni troppo allegri: *Djamileh*, altra piccola perla, sulle scene dell'Opéra-Comique era stata accolta con benevolenza freddina. Ma i direttori del teatro, Camille Du Locle e Adolphe de Leuven avevano chiesto a Bizet e a due vecchi lupi di palcoscenico, Ludovic Halévy e Henri Meilhac, di comporre un'opera nuova, in tre atti. Bizet, nonostante questa iniezione di fiducia, non era esultante: «La tâche est difficile, mais j'espère en sortir».

Si sentiva in buona compagnia: fra l'altro, Halévy era primo cugino della moglie, Geneviève, divenuta alle seconde nozze M.me Straus-Bizet, e immortalata da Proust come Oriane de Guermantes.

Ma il soggetto proposto non incontrò dapprima il favore dei due potenti: una siga-

raia, un disertore assassino, gli amori con un torero: ce n'era abbastanza per una sala rispettabile. E fu solo l'abilità di uno dei librettisti a piegarne la resistenza: si sarebbero taciuti alcuni fatti precedenti (un matrimonio della gitana, un altro omicidio di Don José), avvolgendo il tutto in una rassicurante atmosfera di folclore, con molte canzoni e danze: infine, un'innocua *couleur locale*, perfettamente di casa su quelle scene. Si trattava, naturalmente, di un accorto inganno, giacché poi si vide che l'opera non cedeva in durezza (se non in spregiudicatezza di particolari) al testo, sublimemente secco, di Mérimée.

Spettava a Halévy la versificazione, a Meilhac la stesura dei dialoghi parlati. Fin dalla prima concezione, *Carmen* è *opéra-comique*, con sezioni in prosa abbastanza ampie. La trasformazione in opera *tout court* è legata a due falsi: la composizione dei recitativi a opera di Ernest Guiraud (già compagno di studi, affezionato a Bizet, e del resto buon musicista), necessari perché la partitura venisse accolta nei grandi teatri, a cominciare da Vienna; e le traduzioni in varie lingue, superate tutte dalla versione italiana che, anche per la presenza di cantanti prestigiosi, le sopraffece con impudente slancio.

La relativa velocità con cui l'opera era stata composta fu compensata dalla lunghezza delle prove, segnatamente per il coro: l'entrata delle operaie al primo atto parve di difficoltà insuperabile ai modesti cantori a disposizione. Bizet supplicò che se ne aumentasse il numero. Del pari difficile la scelta dei cantanti, che dovevano essere anche attori provetti, stanti le esigenze della drammaturgia. Marie Roze, allora celebre, rifiutò la parte della protagonista per ragioni di decenza; ma Bizet poté proporre Marie-Célestine-Laurence Galli-Marié, che riuscì effettivamente interprete d'alto valore (fra l'altro, una voce insistente la dava per amante del musicista); Jacques Bouy fu giudicato meritevole di elogio quale Escamillo, Marguerite Chapuy come Micaëla. *Créateur* di Don José fu Paul Lhérie, che non convinse: aveva problemi di intonazione, specie per l'aria del fiore, al secondo atto: sicché, alle repliche, il giovanissimo Vincent d'Indy fu pregato di sostenerlo, sedendo all'*harmonium* fra le quinte.

L'esito fu catastroficamente mutevole, quella sera del 3 marzo 1875. Il primo atto fu inteso come un'*espagnolade*, come se le musiche gradevoli che contiene non avessero poi a mostrare l'altro volto. Al secondo atto, i malumori cominciarono all'entrata del brigadiere troppo incline alla diserzione; peggio che mai allo scontro che ne segue; disastrosamente al suo reale abbandono della vita militare per rifugiarsi con i contrabbandieri fra le montagne. Alla fine dell'opera, rimanevano poche persone, fra cui i colleghi, non proprio afflitti dall'insuccesso.

Massenet, è vero, dirigeva la *claque*; il giorno seguente, Bizet ricevette una lettera di Saint-Saëns, assolutamente esaltante; ma tutto si concluse con quella soddisfazione minuta. Le repliche non migliorarono di molto la situazione, e Bizet ne ricevette di certo un'impressione anche peggiore del reale. Sarebbe morto tre mesi dopo, si disse per un bagno nella Senna, a Bougival (il paese prediletto da Renoir), che gli avrebbe aggravato una sindrome reumatica con tragica sequela cardiaca. Ma corse anche la notizia che si fosse trattato di suicidio: questo era fra l'altro il sospetto del figlio Jacques, che suicida scomparve nel 1922. La relazione con la Galli-Marié fu interrotta dalla cantatrice pochi giorni dopo la "prima".

* * *

Le difficoltà acerbe incontrate dopo le prove sono state considerate attentamente: sono infatti strettamente connesse con la struttura dell'opera. Bizet non era sicuro al cento per cento della propria drammaturgia. Si trovò in quei giorni ad affrontare lagnanze e richieste dei cantanti: comprimari che volevano, giusta la tradizione del teatro, un maggior rilievo (così per le strofe di Moralès); cori che dichiaravano impossibile l'azione scenica rapida o violenta (come nella rissa del primo atto); vastità della tessitura, specie per la parte del baritono, che è di impervia estensione; ripetizioni e ritornelli che rallentavano, e anzi depauperavano la sostanza drammatica. Non è facile dire se Bizet riconoscesse qualche difetto nella propria scrittura, o se cedesse di fronte all'ostilità latente che a poco a poco aveva raggiunto quasi la totalità dei musicisti. Certo è che, durante le interminabili prove, come scrive il suo ultimo revisore, Robert Didion, «rimaneggiò e modificò senza posa la sua composizione».

I tagli stabiliti non vennero riportati con esatto scrupolo nelle varie copie: l'autografo per canto e pianoforte, alla Bibliothèque Nationale di Parigi, sembra essere il più sicuro, e contenere le ultime scelte dell'autore. Su esso si fonda largamente l'edizione di Didion. Ma le incertezze che presenta ancor oggi, e probabilmente per sempre, una impresa di edizione critica non sono di molto diminuite. Mani diverse, anche con differenti matite e penne, hanno corretto direttamente persino i manoscritti, che, fra l'altro, non sono completi; varie impuntature rappresentano il tentativo accomodante di soccorrere voci in difficoltà. Alcuni passi possono essere stati ritenuti di qualità inferiore, e come tali eliminati: ma si potrebbe oggi ragionevolmente proporre un tal criterio "estetico"?

Didiot, molto saggiamente, distingue brani composti prima delle prove, altri durante le stesse, altri ancora prima corretti, poi rifiutati, infine consuetudini e varianti accettate, e subito divenute canoniche.

Su queste incertissime fonti non fa davvero gran luce la improbabilità delle partiture e spartiti pubblicati, a cominciare dall'*editio princeps*, la famigerata Choudens; ma non rassicurano granché le edizioni posteriori, a cominciare dalla Peters per le cure di Kurt Soldan, né l'altra di Pierre Stoll presso Ahn e Simrock, né infine, criticatissima, l'edizione di Fritz Oeser presso l'Alkor.

I criteri della più recente sono, come dicevamo, cauti, anche se non sempre convincenti affatto. Vi è anche il problema delle zone dialogate: e si sa come i due librettisti fossero riusciti a impedire una rappresentazione con i recitativi di Guiraud. Il quale, inoltre, non si era limitato a quelle aggiunte, che snaturano la struttura dell'opera, ma aveva persino compiuto ritocchi all'orchestrazione – il gioiello che il vecchio Strauss raccomandava ai giovani compositori quale modello di chiarezza, con certo tardo sussiego verso la *Götterdämmerung* –; e compiuto qualche pericoloso aggiustamento.

Ma in realtà il problema è più arduo: la lunghezza di quei brani di Meilhac sembra, oggi, eccessiva; in genere essi sono vigorosamente potati. Sarebbe accettabile una rappresentazione che li rispettasse nella loro integrità? Essi certo ci rivelano particolari della storia, in ispecie antecedenti, e lumeggiano la coscienza dei personaggi con innegabile accortezza: ma compenserà quella definizione psicologica l'intervallo ben più ampio che si stabilisce nella musica? Non dimentichiamo che Bizet tagliò alle prove 366 battute; e che Guiraud ne aggiunse 654.

La nostra opinione è che la versione oggi proposta sia la più attendibile, meritoria soprattutto per avere definitivamente scrostato le addizioni indebite, anche quelle con

Geneviève Halévy, moglie di Georges Bizet. Rimasta vedova, si risposò e adottò il doppio cognome Straus-Bizet. Marcel Proust si ispirò a lei per il personaggio di Oriane de Guermantes (Parigi, Bibliothèque Nationale).

Auguste Lamy. Tavola illustrativa della prima rappresentazione di *Carmen* di Bizet a Parigi, Opéra-Comique, 3 marzo 1875. Al centro: la scena dell'atto II, «L'osteria di Lillas-Pastia». Litografia pubblicata nel periodico «L'Illustration», 13 marzo 1875.

musiche di Bizet, in particolare le danze inserite nel quarto atto: la Farandole dell'*Arlésienne* (riscritta da Guiraud), un altro brano delle stesse musiche di scena, infine la *Danse bohémienne* presa in prestito da *La jolie fille de Perth*. I tagli del Bizet originale compiuti da quel troppo intraprendente collaboratore postumo ammontano a 208 battute.

Si deve osservare – ed è decisivo rilievo – come i parlati estesi al primo atto, si assottiglino poi gradualmente, segnando il ritmo stesso della vicenda. Inutile asserire ch'essi sono peraltro tutti di squisita letterarietà, e certo rientrano nel tono generale di *opéra-comique*: un'operetta, si disse, con finale luttuoso: espressione che, fra l'altro, coglie perfettamente il segno, ove si tolga al termine di operetta qualsiasi carattere negativo. La considerazione aprirebbe la strada a un confronto con l'"incompiuta" di Offenbach, *Les contes d'Hoffmann*: affinità di impostazione, analogia di destino.

Come oggi l'intendiamo, l'àmbito vocale dell'opera si apre a ventaglio: predomina il canto propriamente detto (anche senza orchestra) ma, fra esso e il parlato semplice, si fanno strada il quasi parlato (indicato minuziosamente già nel manoscritto) e il melologo, il *mélodrame* che le voci proietta su un *arrière-plan* sonoro di straordinaria fantasticheria. Le ironie di Zuniga, quando tenta l'arresto della zingara, affidate al mero parlato, ma sovrapposto a un disegno in 6/8 che riprende la canzone insolente di Carmen («Coupe-moi, brûle-moi»), sembrano provenire da un altro mondo, quello della legalità contro cui si leva lo spirito stesso dell'opera libertaria.

Altro caso: il dialogo fra Moralès e Don José durante il coro dei *gamins*: qui l'orchestra continua quella musica, che appartiene, nella dialettica dell'opera, alla sfera dei liberi, laddove le informazioni date a chi è in partenza un vinto devono essere accennate quasi furtivamente nel parlato, che è appunto la voce della quotidianità incapace di assurgere alla libertà morale.

Ancora: nel duetto del secondo atto, Carmen a un tratto irride l'incerto innamorato, e secondo le parole stesse che Don José aveva pronunziato giusta il più appassionato lirismo: la replica, oltraggiosamente sarcastica, trova nel parlato, contrapposto allo stesso schema ritmico in orchestra, l'esatto equivalente. Bizet certo aveva più volte fatto ricorso a tale artificio: sembra a volte che egli cerchi, sperimentalmente si vorrebbe dire, un risultato di anomalia fonica: nella scena del mancato arresto, il parlato di Zuniga, la canzone di Carmen, il fracasso del coro che abbandona la scena: un momento, dunque, in cui un'esigenza drammatica sovrasta la semplice invenzione. Non a caso, proprio quelle misure d'orchestra risultano, in una copia, annullate da Bizet stesso.

Infine, una selezione definitiva per ogni particolare, di macro- o microstrutture si tratti, non è ipotizzabile. Sorte, quella, che è del resto comune a larga parte del teatro musicale francese, stante soprattutto l'infima qualità delle edizioni a stampa. Accadeva sempre, nella meno musicale delle grandi città: e polemiche o almeno strilli si levano ogni qualvolta viene rappresentato il *Don Carlo(s)*. In francese o in italiano? In cinque atti o quattro? con le danze o senza? Eppure, il gran testo si difende, a ogni ripresa.

Compositore nato di teatro, Bizet conosceva le esigenze vocali, e ne teneva il massimo conto. È noto come l'*entrée* di Carmen, sul ritmo di *habanera* (un ritmo che sarebbe dilagato nella musica francese), egli riscrisse per tredici volte: così pretese l'esigentissima Galli-Marié: si sentiva Carmen al punto da pretendere speciali costumi ricalcati da stampe originali, e firmati da Clarin.

Ma modifiche altrettanto vistose successero durante la preparazione turbolenta, e do-

po le prime esecuzioni. Il grazioso duettino fra le due zingare, al terzo atto, è affidato (nell'edizione Choudens) a Frasquita nel pentagramma superiore, più acuto, a Mercédès nel secondo; così ancora nell'edizione Peters, e, di ricalco, nella Dover. Oggi, Didion rovescia il rapporto, restando sempre Carmen il polo inferiore, gravido di alterezza e paura.

Affrontando il racconto di Mérimée, Halévy e Meilhac sapevano bene quale prova li attendesse: in questi letterati nati, vissuti nella più letteraria delle società, il culto della grande prosa era un dato, si vorrebbe dire, fisiologico. Morto nel 1869, giusto a tempo per non vedere la disfatta e il crollo dell'amato Impero, e la devastazione della propria casa compiuta mesi dopo dalla plebaglia, lo scrittore, in pochissimi anni, era già divenuto un classico. Se Halévy, quale rimatore, si prese qualche libertà, Meilhac seguì assai da vicino la trama non solo, ma l'idioma dell'inappuntabile narratore: intere battute dei suoi dialoghi si sono trasferite pressoché letteralmente nel libretto. Ma v'è dell'altro. Meilhac scovò, da lettore espertissimo, una delle fonti: che è precisamente un testo di Puškin, *Cygany* [Gli zingari], lo stesso su cui Sergej Rachmaninov avrebbe modellato il suo giovanile *Aleko*, e se ne servì fino alla citazione letterale. La prova del nove di tale deduzione è data dal traduttore, che è Mérimée medesimo. Gran signore, dilettante sublime (e come tale di vastissima, raffinata cultura), egli praticava anche la letteratura russa: splendide anche le sue traduzioni: da Puškin appunto (*Pikovaja Dama* / *Gusar*), oltre qualche frammento da Gogol'.

Fu così che qualche verso del poemetto si ritrova tal quale nel dramma per musica. Dove Puškin fa dire alla sua Zemfira:

Режь меня, жги меня,

Mérimée, alla lettera: «Coupe-moi, brûle-moi»; e la splendida *insouciance* della sua gitana:

Я песню для себя пою,

risuona («Je chante la chanson pour moi») nella versione, prima di scivolare («Je chante pour moi-même») nel libretto.

E anche l'immagine dell'"oiseau rebelle", immortalata nella *habanera*, è ritrovabile nella fonte russa:

К чему? вольнее птицы младость,

resa con: «La jeunesse n'est-elle pas plus volontaire que l'oiseau?».

Ovviamente, i rimandi al racconto francese si moltiplicano nelle parti in prosa, rintracciabili nel testo che si dovette sottoporre (le repubbliche hanno i loro moralismi, e le *pruderies* del caso) alla venerabile censura.

All'antipodo, per contro, l'invenzione di un personaggio nuovo, che si suole definire "positivo", la dolce Micaëla, ritenuta indispensabile per trattenere i furori censori. La figura della fanciulla compaesana che riesce a raggiungere l'amato fra gli ostacoli della *sierra*, in località dominata da feroci contrabbandieri armati fino ai denti, introduce, nei giusti canoni del *Naturalisme*, una nota stonata, un chimerico *mélo*: evidentemente, l'evocazione ambientale non s'era stimata bastevole, ci voleva la virtù.

In alto a sinistra: Célestine Galli-Marié de l'Isle, prima interprete di Carmen all'Opéra-Comique, 3 marzo 1875. Fotografia (Parigi, Bibliothèque Nationale, Bibliothèque-Musée de l'Opéra); da: Raphaëlle Legrand, Nicole Wild, *Regards sur l'Opéra-Comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, 2002.
In alto a destra: Italo Campanini nel ruolo di Don José (Parma, Archivio storico del Teatro Regio). Il 22 giugno 1878 *Carmen* fu rappresentata, nella versione italiana di Achille de Lauzières, a Londra, Covent Garden. Don José era interpretato da Italo Campanini, Escamillo da José del Puente. Il 23 ottobre seguente Campanini riprese la parte a New York, dove fu scattata la fotografia qui riprodotta.
A sinistra: José del Puente nel ruolo di Escamillo che sostenne nel 1878 a Londra e a New York, poi ripreso numerose volte in Italia (Parma, Archivio storico del Teatro Regio).

A tanta deroga da princìpi incontestabili di rigorosa coerenza (una abrogazione che avrebbe suscitato il cinico sorriso dello scrittore, esperto d'ogni aspetto e forma di superstizione e credenza) Bizet riuscì a opporre vittoriosamente un'invenzione musicale fra le più squisite: nel canto della ragazza navarrina che alla imperativa violenza della rivale può soltanto opporre il fascino della limpidezza, Bizet fa scorgere quanto passa senza essere quasi espresso nell'animo dello sconfitto: il quale ha il torto, o meglio la tara organica, di cedere a chi vive *jenseits von Gut und Böse*, ma è più che sensibile al richiamo del *village*. Al primo incontro dei due fidanzati, una sola musica è pensata per entrambi, prima che il fiore di gaggìa gettato da quella "puledra" che, al paese appunto, avrebbe obbligato la gente – ci assicura il soldato – a farsi il segno della croce, abbia compiuto il suo incantesimo: come un filtro wagneriano, la cui valenza è semplicemente simbolica, ma non per questo inattiva.

Se la qualità "estetica" della passione, come Kierkegaard ci ha insegnato, è impensabile fuori del cristianesimo, era necessario ritrovarla in una zona, anche geograficamente definibile, ove fosse data un'altra regola. Analista, e quasi si vorrebbe dire vivisettore della passione (la passione d'amore in primo luogo), Mérimée proponeva, a lettori fin troppo facilmente persuasibili, una storia, che segna una vendetta di Eros: l'amore si paga. «Le prix se paie à coups de navaja!», dirà Don José al torero. Eros dunque, «qualunque volto assuma, sotto climi diversi, rovina e uccide»: il ritmo del destino, totalmente trasfuso nell'opera, e anzi accentuato, ci mostra «la china di un'umanità che si distrugge» (Thibaudet). È dunque, la vicenda di *Carmen*, lo scontro letale fra l'ordine che abbiamo detto del villaggio (quello della madre di Don José in perenne attesa del figlio) e l'àmbito immane di Dioniso.

In un paese come la Spagna, esso si manifesta, e si accoglie come demoniaco. Gente strana questi gitani, e le loro donne, le *romi*, anche più, se, esse, come ci viene assicurato (da un miscredente radicale, si noti bene), «fanno al bisogno scongiuri potenti che obbligano il diavolo a prestar loro soccorso». Quando Don José se ne accorge, chiede tremando a Carmen se essa sia il demonio; e ne ottiene risposta affermativa. Ma a questo punto la scoperta orrorosa è inutile, egli essendo già totalmente preda del *daimon* erotico che ci avrebbe ricordato l'ellenista Mérimée, è «invitto in battaglia».

La sconfitta davanti alle forze dionisiaco-demoniache non è compensata da una traduzione nel loro campo, e Don José può solo soccombere: laddove Escamillo, che accetta ogni rischio («Soit! on paiera») oltre quelli professionali, passerà indenne attraverso ogni pericolo, si può esserne ben certi. Vi sarà sempre una Carmen a sottrarlo al coltello avverso, o una Virgen Macarena alle corna del toro. Pur consapevole degli occulti procedimenti della *suerte*, Escamillo ha la leggerezza del passo che è propria degli dèi, o di coloro che gli sono più decisamente affini. Rappresenta, senza alcuna complicazione filosofica – niente Schopenhauer!, avrebbe notato Nietzsche –, la *reine Männlickheit*: l'archetipo maschile. Viene letteralmente adorato: da Carmen, per la prima volta legata a un erotismo che non si confonde col capriccio («Elle en est folle», ci garantisce Mercédès in uno di quei parlati che d'abitudine non si sentono a teatro): laddove l'amore che essa pur dichiara («Je suis amoureuse») solleva, giustamente, l'ilarità dei compagni che l'hanno troppe volte sentita in proclamazioni analoghe.

Anche la fede, e quasi si direbbe la confessione in cui Carmen vive, il culto della libertà piena, esige la sottomissione, l'obbedienza immediata, istantanea ai decreti della

zona sacra che per essa è l'innominabile: qualora si manifesti in qualche modo, in un modo purchessia – una carta maligna come in Puškin-Čajkovskij –, l'abbandono al destino è totale, esemplare: non sono ammesse scappatoie, né tanto meno fughe. Dopo l'aria delle carte, non si possono avere dubbi; e non li ebbe il primo pubblico dell'Opéra-Comique, che detestò il dramma, uscito irregolare (il precedente serio è la *Manon Lescaut* di Auber, e poco più) dalle rassicuranti convenzioni del genere. Si può immaginare cosa pensassero quei compassati *bourgeois* all'*incipit* del duetto finale:

L'on m'avait avertie
que tu n'étais pas loin, que tu devais venir;
l'on m'avait même dit de craindre pour ma vie;
mais je suis brave et n'ai pas voulu fuir.

Kierkegaard, cui l'opera sembra, ancor più che a Nietzsche, debitamente dedicata, avrebbe qui riscoperto la vicinanza essenziale fra il crimine e la grazia del suo Abraham; fra la dannazione e l'accettazione del perfetto quietismo.

* * *

Una tale *materies* intraprendeva a intonare un musicista dotatissimo ma fino allora, per una serie di fatti e di casi, non giunto, nemmeno alla lontana, a misurarsi con l'assoluto. (La testimonianza della moglie e degli amici, aver ascoltato l'intera opera nuova, *Rodrigue et Chimène*, da Guillén de Castro, eseguita al pianoforte a memoria, appartiene al regno degli imponderabili.)

Poteva disporre, il giovane avventurato, oltre a un invidiabile mestiere, d'una notevole esperienza di teatro – con molteplici tentativi andati a monte –, di ottimi precedenti, per la parte di Micaëla, e d'una musica d'ambiente nei numeri composti per l'*Arlésienne* di Daudet, anch'essa delimitata in termini di folclore meridionale, la Provenza, e a conclusione tragica. Vi era poi la premessa, cui accennavamo, del far breve, secco e divertente: il *joli*, il *serré*: piuttosto un programma che una pratica: in ogni caso, nulla di sperimentato.

La comunanza di due aspetti, paradossalmente destinati all'unificazione nella compita perfezione della scrittura, venne scorta abbastanza presto, persino da studiosi. Hanslick, stranamente ritroso, parlò tuttavia d'un «prodotto interessante dello spirito e dell'ingegno»: non molto, in verità. Recentemente (1987), Eric C. Hansen in uno studio su Halévy ha avanzato una diade senz'altro accettabile: frivolezza e fatalismo.

Non dovette destar troppa fatica ritrovare qui la leggerezza sorridente che incantò fin dalle prime esecuzioni: il *pas espagnol*, per servirci del titolo d'un piacevole Fauré. Fra l'altro, Bizet ricorse a taluni documenti quasi scientifici. Nel 1851 François Gevaert aveva pubblicato un *Rapport sur la situation de la musique en Espagne*, di alto interesse antropologico oltreché musicale.

Nel 1859, usciva a Parigi lo studio di Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*: di grande acume, sollevava la questione dei possibili rapporti fra i musicisti zingari d'Ungheria e del paese basco, questione già spinosa fin dai tempi di Humboldt. Assai attento, Bizet conosceva i risultati di un etnomusicologo, Estebánez Calderón. Nella sua

In alto a sinistra. Maria Gay, interprete di Carmen a New York, Metropolitan Opera House, dove cantò a fianco di Enrico Caruso; da *Caruso*, New York, 1981. In alto a destra: Caruso nel terzo atto di *Carmen;* da: Francis Robinson, *Caruso. His Life in Pictures*, New York, Brawhall House, 1957. A destra: Ritratto di Emma Calvé nel ruolo di Carmen; da: Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr, *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1995, vol. I. In basso: Enrico Caruso, Autocaricatura nel ruolo di Don José e caricatura di Emma Calvé protagonista di *Carmen;* da: Marziale Sisca (a cura di), *Caricatures by Caruso*, New York, 1951.

biblioteca, figurava una raccolta di canti spagnoli. Vi è da segnalare ancora, nella partitura, l'indicazione dell'autore: «imité d'une chanson espagnole»: è in effetti *El arreglito* di Sebastián de Yradier, maestro dell'imperatrice Eugénie. La diligenza musicologica ha poi dimostrato l'eguaglianza fra il tema del secondo intermezzo e quello d'una *canción de cuna* contenuta nel primo volume del *Cancionero popular español* di Felipe Pedrell, e fra il terzo intermezzo e un *polo*, tratto da una *tonadilla*, *El criado fingido* (o, secondo altri, *El poeta calculista*). È tutto quanto si è potuto finora ritrovare. Ma in realtà, fin dal Preludio, il tema di cinque note con seconda eccedente («un epigramma sulla passione», secondo Nietzsche) ci introduce con un mezzo minimo in pieno folclore inventato, come inventato, assolutamente fantastico, è il vero dell'opera. Fu quella una lezione indimenticabile, di cui i derivati più illustri, *Ibéria*, *La soirée dans Grenade*, *La puerta del vino*, *Lindaraja* di Debussy, *Rapsodie espagnole*, *Alborada del gracioso*, *Boléro* di Ravel, e innumerevoli altre cose, stanno a testimoniare l'importanza.

Sul versante casto, dominava la presenza di Gounod, che infatti venne subito rinfacciata a Bizet. Se si accetta l'osservazione come una semplice ammissione d'influenza, essa diviene incontestabile. Ma già Ravel ha dimostrato come da talune melodie di quel maestro, quale, paradigmaticamente, *Venise*, si originasse tutta un'altra maniera di melodiare, e, in ispecie, una dipendenza nuova della stessa armonia dalla linea di canto.

La tradizione gounodiana si allea con sotterranee leghe chopiniane: e, prima di Hugo Wolf, si assiste in larghe zone a una definizione dell'armonia attraverso la voce: come Fauré, Bizet preferisce modulazioni improvvise, e di breve durata. Talvolta, sono appena accennate, o financo intraviste, incantando l'orecchio dell'ascoltatore attento con il rientro alla tonalità di base. Stupendamente, nell'aria di Don José al secondo atto («La fleur que tu m'avais jetée»), alla chiusa, sulla dichiarazione amorosa tra accordi di fa maggiore intervengono, affidati ai legni, ma senza fagotti, a interrompere per un istante il re bemolle maggiore, tonalità d'impianto, subito riconfermata: sono l'immagine fonica d'uno smarrimento, che è anche coscienza inquieta: Don José non ha ancora disertato.

La sottigliezza della scrittura consente durezze armoniche anche inaudite: ciò che decide la riuscita è il rapporto con il timbro, e l'intensità. I tre accordi di cui dicevamo sono scritti su un *ppp*; nel secondo *entr'acte*, vi è una linea del clarinetto (mi ♭ - fa - la ♭ - sol - fa - mi ♭ - si ♭), su un accordo di mi ♭ dell'arpa: la condotta genera un urto di appoggiatura e nota reale (la ♭ *contra* sol): esso non turba la melodia in quanto il suono denso dello strumento, raggiunto sull'ultima nota dal corno inglese di sonorità anche più corposa, non soffre del levissimo tinnare delle corde accompagnate. Dissonanze piuttosto aggressive sul pianoforte dileguano nel tessuto orchestrale, calcolato al millesimo. A tale rapporto di voce e orchestra si dovrebbero indagare le premesse berlioziane, in primo luogo il quarto atto dei *Troyens* (*chanson de Iopas*, *quintette*, *septuor*, *duo*) e le zone liriche di *Béatrice et Bénédict*, a cominciare dal celebre notturno per due voci femminili («Vous soupirez, madame?»), oltre le capitali *Nuits d'été*. Si potrebbero indicarvi a dovizia quinte parallele, dissonanze salvate dal moto delle parti, appoggiature simultanee alla nota reale: le seconde, infine, così care a Ravel.

I moti paralleli nella *Chanson bohème* del secondo atto (della quale Vladimir Horowitz avrebbe dato una trascrizione virtuosistica per pianoforte) dovettero far legare i denti ai critici del 1875: valga per tutti Jouvin del "Figaro": «La tonalità sfugge affettatamente alla comprensione dell'orecchio che tenta di individuarla». Félix Clément affermò

che «i procedimenti armonici e gli accompagnamenti non rientrano quasi mai in un sistema di composizione conosciuto o classificato»: senza sospettare che i musicisti geniali servono appunto per indicarci, con autorevolezza, quanto è sconosciuto, intentato.

Così, nel coro dei contrabbandieri al terzo atto («Écoute, écoute, compagnon») le successioni cromatiche, in sé ardue, e proibitissime nei trattati, sono anch'esse un equivalente sonoro, di un paesaggio nevato, di goyesca aggressività: qualcosa d'analogo alle folate di vento gelido che soffiano nella scena di Kromy del *Boris Godunov* (ma nell'orchestrazione di Rimskij-Korsakov).

Qui, e altrove, la distanza da Berlioz si fa evidente: il sentimento tonale è più forte, più deciso e, quando si hanno allargamenti, estensioni della tonalità, senza confronti più nativo.

Giulio Confalonieri, in un capitolo ammirevole della *Guida alla musica*, ha chiarito più d'ogni altro la natura di questo impensabile capolavoro intuendo come

> la vocazione istintiva port[asse] [...] Bizet verso uno stato dello spirito dove la musica si spogliasse di ogni carattere problematico e diventasse ad ogni istante una gioia, la gioia di un contatto non preceduto dal desiderio ma consapevole del desiderio solo nell'attimo della sua attenzione [...] il punto in cui il rapporto, fra la realtà da esprimere e la musica che tendeva ad esprimerla, si chiudesse in modo così logico da apparire quasi assurdo in causa della sua logicità stessa, in causa di una coerenza, di un'identità, di un'adesione a tutti i termini, assolutamente ignota all'esperienza normale. Questo era per lui il "facile", il "puro": questo è quanto, per lui, sembrava in Chopin "improvvisato" ed era invece misteriosamente, lungamente gestato, eternamente previsto al pari delle verità supreme.

La verità, infine, che lo ha fatto paragonare a Gustave Courbet: ma senza la latente rivolta sociale del pittore.

Essa sembra, a ogni momento, improvvisa e assoluta come un principio, una *propositio* che non ammette scampo: una sorta di «è così, e basta». I due àmbiti che si incontrano sono diversamente raffigurati essenzialmente nella musica: Micaëla doveva assumere le maniere dell'*opéra-comique*, fino a sembrare un poco Marguerite, un poco Juliette, Mireille o Pauline: ma a quale altro livello!

Per contro, musica affatto *autre* richiedevano i momenti della incertezza morale, della collisione, dello sfacelo. Essi sembrano nati dal nulla, sorti per incantamento. Non ignoriamo certo le ricerche di Bizet in vari àmbiti: bastino le *Variations chromatiques de concert* per pianoforte, risalenti al 1868: ma quanto vi è in esse di duro, non del tutto soddisfacente rispetto alle possibilità della tastiera, si dissolve qui in una evidenza estrema, nel piglio infallibile. Tali momenti decisivi della drammaturgia non sono poi troppo numerosi: l'elenco è piuttosto breve: duetto delle carte, finale del quarto atto. Sennonché qualcosa di tale loro assolutezza traspare poi in ogni numero, e financo gli elementi, le cellule costitutive più elementari ne danno testimonianza. Il taglio secco poteva illudere sulle acquiescenti prescienze dell'*opéra-comique*, e far ritenere lo svolgimento tragico come una forzatura, mutazione genetica indebita, e intollerabile.

L'orchestra, fin dagli inizi, parla chiaro: la trasparenza è vitrina, il taglio del diamante: la luce del primo atto è quella, insostenibile quasi, di un Sud africano: impossibile illudersi, dopo che Nietzsche ha introdotto l'aggettivo.

Fin dal Preludio, la perspicuità del timbro autonomo è evidente: persino i colpi di piatti sono necessari, nel pieno significato del termine.

Il corno inglese che introduce l'aria di Don José – otto misure di lancinante *dêtresse* – replica un altro vinto d'amore, che Bizet poté solo scorgere dalla partitura. Nel quadro montano, l'aura di terrore è stabilita dal corno prima che dal canto della ragazza smarrita. In larghe zone, il flauto, insistendo sul registro basso, sembra invocare il flauto in sol, come l'*Aida*.

La festevolezza *foraine* dell'ottavino, come d'abitudine in Francia, si cangia in qualche presagio sinistro. E nulla potrebbe risultare più presago di sventura che l'acciaccatura tripla del flauto a introdurre il coro dei contrabbandieri, e, sotto di essa poco oltre, il trillo degli archi, che genera un brivido.

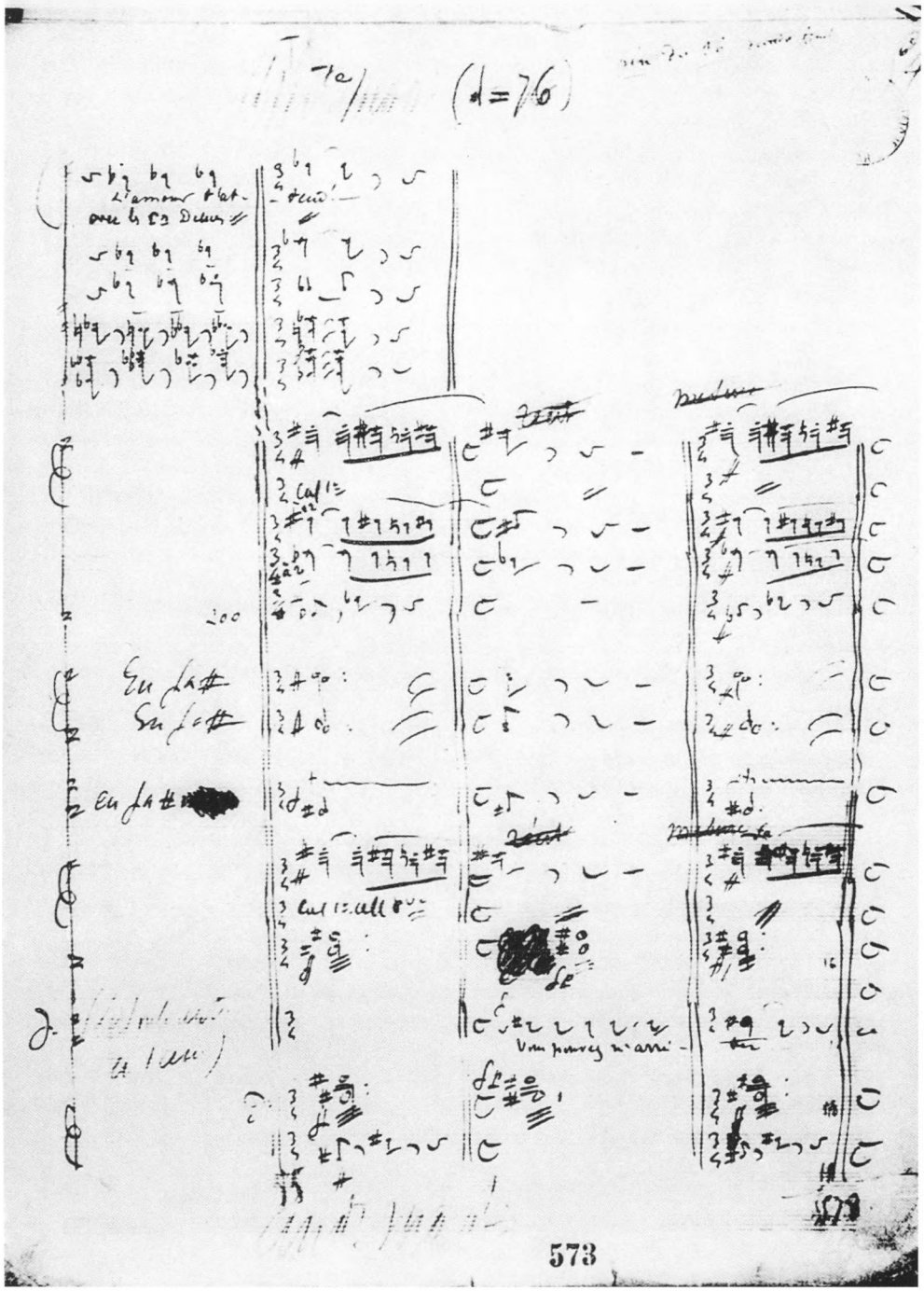
Qualcosa di analogo, in meno evidente rilievo data la diversa collocazione, la finalità divergente, si ritrova persino nel coro dei monelli, tutt'altro che innocente.

Gli applausi degli *aficionados* che accolgono il campione-eroe non manifestano solo allegria sportiva: e i *couplets* che seguono, e che Debussy detestava, sono l'inno di devoti a un rito barbarico. Le due battute (più anacrusi) che paiono interromperlo, su cui si inseguono le voci di Carmen, Escamillo, Mercédès e Frasquita («L'amour»), del dramma che non s'è ancora svelato lasciano intravedere la ineludibile soluzione. E certo la qualità musicale, in sé considerata, non è in taluni momenti, e financo numerosi, propriamente eccelsa: ma si tratta appunto di un problema di "posizione", come Verdi diceva: la canzone del Duca al terzo atto di *Rigoletto* ha la stessa spavalderia, e la medesima funzionalità: anche qui, a gran distanza, sarà ripresa, fra le quinte, dallo scampato *espada*.

Le conseguenze di tale sisma furono, come è noto, innumerevoli, arrivandosi, col verismo italiano, al totale fraintendimento. Il facile, in Bizet, è anzitutto osservanza del preciso limite che deve rispettare un'opera destinata al teatro: Čajkovskij lo ha espresso assai bene, per Bizet e per sé medesimo. I brani su cui in tardi anni Stravinskij ha tentato qualche ironia (non della sua migliore) – «Bel officier», «Carmen, mon amour, tu viendras», e parecchi altri si potrebbero aggiungere – funzionano perfettamente, come una cabaletta al suo posto. Anche Nietzsche volle, scrivendo a un musicista, dimostrargli che sapeva scorgere le differenze, aggiungendo peraltro: «In quelle quattro ore ho vissuto e compreso più cose che abitualmente in quattro settimane», avendo in mente, oltre *Carmen*, il suono struggente nell'Adagietto dell'*Arlésienne*.

E non sbagliava Wagner, secondo narra un'altra lettera a Gast, se il successo di una cantante, Minna Mauk, a Napoli, gli aveva provocato un attacco di bile. Ma lui stesso aveva ammesso dopo una replica a Vienna: «Grazie a Dio, qui c'è finalmente qualcuno con idee in testa!».

«Celestialmente stregante» giudicò l'opera Hans von Bülow; ventun volte volle ascoltarla Brahms; ventisette il cancelliere Bismarck, che Brahms riteneva, fra i non musicisti, infallibile giudice. Proprio a causa di *Carmen*, Puccini evitò di scrivere un'opera di soggetto iberico, *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs. Lo tentò invece Massenet, con *La Navarraise*, senza grande gloria. Ma, su quella scia, proseguirono, con varia fortuna, pressoché tutti i compositori, a Parigi e altrove. Un'eco se ne può ancora riscontrare – basti la *habanera* conclusiva – nella *Heure espagnole* raveliana, e in molto Poulenc e Milhaud.



Bizet, Finale di *Carmen* nella partitura autografa. Don José: «Vous pouvez m'arrêter».

Partitura di paesaggio

Angelo Foletto

Se *Carmen*, dopo il problematico esordio, è diventata l'opera più popolare – quel che dicono i botteghini di tutto il mondo, lo pronosticò Pëtr Il'ič Čajkovskij – è merito del soggetto nuovo e preveggente combinato a una 'lingua' operistica moderna: informata dei modelli nazionali correnti e sagomata sullo stile *opéra-comique* nell'alternanza di parlati e numeri musicali. Per questo valore autentico e innovativa veridicità teatrale è sopravvissuta alla manipolazione di Ernest Guiraud (che, come Nikolaj Rimskij-Korsakov per *Boris Godunov*, operò nel solco normalizzativo: smussando le distanze tra la rivoluzione-*Carmen* e ciò che il pubblico preferiva) e alla contraffazione verista dello spartito italiano che fu per decenni la versione internazionale vigente. L'originale mistura linguistica di Bizet si rivela sia nella scrittura nitida e fondata su rapidi contrappunti, dialoghi solistici, *crescendo* para-rossiniani, concertati complessi ma non contorti, e un'orchestrazione frugale (melodie spezzate e pochi raddoppi voce-strumenti) resa ariosa dal ritmo e dalle precise architetture armoniche, sia nella configurazione fisica dell'orchestra. Nonostante possa realizzare sonorità drammaticamente energiche, l'organico è quasi classico con i fiati a due (compresi ottavino e corno inglese), 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, arpa, timpani e percussioni *esotiche*: triangolo, piatti, grancassa, tamburo a cassa chiara, tamburo basco e nacchere.

La capacità d'autore di mischiare linguaggi e specificità espressive si innesta sulla componente dominante: le (buone) maniere dell'Opéra-Comique. Di quel teatro, esigente per scelta del pubblico (la borghesia parigina) e conservatore per stile compositivo, Bizet seguì le regole base: costruzione delle frasi a quattro-più-quattro battute, presentazione dei protagonisti per *couplets* (strofe duplici accoppiate, come l'*habanera* o l'esordio di Escamillo), inclusione di figure comiche (Moralès, le Dancaïre e le Remendado) e di numeri d'assieme farseschi in cui però il compositore, rivivendo il soggiorno romano a Villa Medici, rimeditò gli schemi brillanti dei pezzi d'assieme rossiniani e donizettiani anticipando l'estro tutto parigino dell'operetta. Peculiare dell'*opéra-comique* era anche l'utilizzazione coloristica del coro (ma con ben altre funzioni teatrali e 'scandalose' mansioni sceniche) e la suddivisione della partitura in pezzi musicali chiusi, non separati dai tradizionali recitativi con orchestra (fatta eccezione per un paio di Carmen: quando insulta José che ha interrotto la danza-canto della *romalis*, e prima del duetto finale). I numeri sono ventisei e hanno denominazioni diverse in ragione della loro configurazione interna ch'è quasi sempre ligia alla regola della tripartizione; i quattro a sola orchestra sono poi confluiti nelle *Suites* da concerto. Con frequenza decrescente (nel terzo e quarto atto i numeri cantati sono la maggioranza) le parti vocali sono in-

In alto: Antonin-Marie Chatinière. Célestine Galli-Marié de l'Isle, la prima Carmen, nell'atto II. Litografia dell'editore Becquet che riproduce il figurino di Georges Clairin, 1875; da: Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr, *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1995, vol. I.
A destra: Antonin-Marie Chatinière. Célestine Galli-Marié de l'Isle, la prima Carmen, nell'atto III.
Litografia dell'editore Becquet che riproduce il figurino di Georges Clairin, 1875 (raccolta privata).

tercalate da scene parlate e *mélodrame:* dialoghi parlati ma accompagnati dall'orchestra. All'interno di questa impalcatura da *opéra-comique* troviamo wagnerismi – locuzione con cui in Francia si definivano le condotte musicali un po' azzardate armonicamente – più che atti di ossequio a Wagner: i temi di *Carmen*, eccetto quello della protagonista, sono monogrammi espressivi non materiali elaborati sinfonicamente. In alcuni passaggi drammatici, Bizet dimostrò attrazione per il demonismo timbrico-romantico di Carl Maria von Weber. In altri prospettò omaggi all'*opéra-lyrique*, all'ispirazione e al gusto del maestro Gounod. Ciò avviene nella parte di Micaëla, in particolare nell'aria tripartita del III atto (Andante molto in 6/8 - Allegro molto moderato in 4/4 -Tempo I, sospesa tra Mi bemolle e Sol minore: la melodia elegiaca, recuperata dall'incompiuta *Grisélidis*, controcanta col corno *solo* che apre, intercala e conclude), e nelle appassionate perorazioni amorose di Don José, che tuttavia nessun altro compositore del tempo avrebbe dilapidato come effetto inserendole in duetti d'azione dinamici e magneticamente monopolizzati da Carmen, come quelli del II e del IV atto.

Ma la tinta di *Carmen* – idiomatica dell'opera, anche se non esclusiva né quantitativamente prevalente – è quella spagnola, abbreviata nelle iniziali quattro battute del *Prélude*. Col più azzeccato colpo di piatti della storia della musica *Carmen* deflagra: il gesto orchestrale si identifica col suono-colore della Spagna, nazione che Bizet non vide mai. Per inventare il suo iberismo sonoro, l'autore si basò su melodie e ritmi gitani (zingari, non spagnoli), professando un'idea del 'popolare' che fiutava la forza teatrale e la suggestione dei materiali musicali senza soppesarne il grado di verosimiglianza etnomusicale. Tant'è che per effetto della dimensione memorabile di *Carmen*, i termini musica gitana, andalusa e spagnola si sono impastati, fornendo un modello di iberismo sonoro artificialmente autentico ai compositori successivi, dentro e fuori Francia. Bizet impose la necessità di *questa* musica come funzione teatrale: il "magnifico chiasso da circo" (Nietzsche) d'avvio introduce la dimensione sonoro-geografico-spaziale ideale per la tragedia mediterranea. Bastano pochi gesti e scelte precise (La maggiore, Allegro giocoso, tempo di 2/4, *fortissimo*) per fissare in tinta e umori la corporeità ritmica e sonora di *Carmen*, e dando forza alla simmetria drammatica del finale tra festa spagnola e tragedia: di là (dietro la scena) l'uccisione del toro e in primo piano l'immolazione di Carmen. Il tutto in barba al galateo dell'Opéra-Comique (che non tollerava sangue a vista), già disturbato da una protagonista dal comportamento non edificante e da coriste adescanti entrate in scena con la sigaretta in bocca.

Al suono spagnolo appartiene anche il motivo delle quadriglie (dall'atto IV) che separa le due enunciazioni del soggetto di testa, mentre il tema del Toreador, avviato sottovoce dal quartetto d'archi sulla fanfara di ottoni (trombe e tromboni) e quindi magnificato dall'orchestra, ha un ruolo intermedio. Evoca la Spagna e insieme Escamillo, personaggio di poca efficacia drammaturgica ma necessario all'azione (fu infatti inventato dai librettisti). Bizet lo riassunse in una musica 'fisica' come quella di Carmen che si esalta nella spettacolare comparsa del II atto (il *couplet* da eseguire "légèrement avec fatuité", è in ritmo di Polacca in Fa maggiore-minore). Nel duetto del IV atto (Re maggiore, 24 battute in cui la melodia nobile è accompagnata da viole e violoncelli *divisi*), Escamillo avrà l'onore di fare l'unica dichiarazione d'amore dell'opera ma è chiaro che il suo ruolo è 'fare' il baritono – integrando la tipica quaterna di registri vocali operistici; altrimenti la sua figura è (con)fusa col fondale spagnoleggiante. Così già nel *Prélude*, Bizet congela la sua seducente curvatura melodica in una "grande pausa", prima di farla inghiottire dal tremolo in *fortissimo* di violini e viole e dal drammatico sipario di Re minore. La musica passa dall'esterno all'interno, dal paesaggio al-

l'anima: la tinta tonale (quella di sinfonia e finale di *Don Giovanni*) affresca il tema di Carmen (violoncelli, clarinetto, fagotto e tromba): il disegno contrappunterà enigmaticamente, o come un presagio fatale, i gesti emblematici della protagonista o i pensieri dei suoi interlocutori. Intimo e terribile, l'"epigramma sulla passione" (Nietzsche, ancora) è condensato nell'àmbito di quarta discendente (Re, Do diesis, Si bemolle, Do diesis, La) e incupito dell'intervallo eccentrico di seconda eccedente. I tre episodi del *Prélude*, scritto a partitura chiusa, delimitano intenzionalmente i confini emotivi – cioè il *paesaggio* affettivo e psicologico – di *Carmen*, opera librata tra colorato mondo iberico e presaga, fatalistica, cupezza tragica. Solo il tema di Carmen sarà trattato da *Leitmotiv*, trasformandosi in ragione delle situazioni: la vocazione *sinfonica* della melodia che, per calcolato sofisma teatrale, non verrà mai cantata, deriva dalla natura armonica e melodica ambigua – pare incarnare il continuo negarsi e offrirsi di Carmen – ma si caratterizza anche per le locuzioni esecutive e musicali (tremoli, settime diminuite, seconde eccedenti, pause, rintocchi del timpano) tratte dall'immaginario demoniaco romantico. *Carmen* è intrisa della musica di Carmen, voce-personaggio che proclama la sua natura libera ma fedele ai suoi princìpi cambiando continuamente modo di esprimerli (Escamillo, Don José, Micaëla e gli altri zingari-contrabbandieri affidano la loro riconoscibilità musicale al fatto di essere sempre identici). Fatta eccezione per il Quintetto del II atto (n. 14, uno scoppiettante Scherzo in ritmo di Tarantella rapida: Allegro vivo, tempo di 6/16) che ci ricorda spirito e modalità leggere dell'*opéra-comique*, e parte del mellifluo duetto con Don José, nei primi due atti Carmen si affida a pezzi tradizionali. Attraverso *habanera*, *chanson*, *seguidilla*, *chanson bohémienne*, *romalis* non canta se stessa: sparge seduzione. Con l'*habanera*, il primo dei tre brani in cui Bizet usò materiali preesistenti (*El arreglito* di Sebastián de Yradier; dallo stesso autore viene la sfottente *chanson* successiva) Carmen espone la sua filosofia. In Allegretto quasi Andantino l'ipnotica melodia di origine creola è modellata su un ritmo cubano di danza e poggia sul pedale di Re (tonica); accordi di violini, viole e flauto mimano senza modulare un sottofondo folklorico, mentre i violoncelli reiterano il tanghesco disegno ritmico. La linea vocale, semplice ma sinuosa, gioca sulla dilazione/contrazione delle terzine, sugli scivolamenti armonici, sullo sfruttamento dei toni caldi della voce, su modalità esecutive da *café-chantant* come il *portamento*. La semplice naturalezza dell'*habanera* non fu un caso: Bizet sottopose musica e testo a numerose stesure, sostituendo ad esempio l'originale "tant pis pour toi!" con "prends garde à toi". Con la *seguidilla* (Allegretto, Si minore) Carmen forza consapevolmente fascino e allusioni, portando il registro medio-grave della voce a duettare col flauto nella tipica "danza con canto" simile al *bolero*, su pochi tocchi d'accompagnamento e il *pizzicato* di violoncelli e arpa che imitano la chitarra. Nella *chanson* gitana (Andantino quasi Allegretto, Mi minore, tagliata in tre strofe sempre più rapide) Carmen svolge un realistico sortilegio erotico. La assecondano strumenti secchi e incisivi, fatti apposta per far risaltare il colore vocale brunito e il ritmo incalzante; il crescendo febbrile segue la duplice strada delle tacche di metronomo e delle sovrapposizioni strumentali. Nella *romalis* avviata "avec une solennité comique" (anche la modulazione degli archi è ironica) intraprende la danza della seduzione. Dodici battute di recitativo con orchestra, quindi la linea di canto sostenuta solo dal ritmo delle nacchere, punteggiato su primo e ultimo quarto dal pizzicato degli archi, *pianissimo*. La melodia fiorita è priva di ambiguità tonali – Carmen non deve fingere né irretire – ma alla 17ª battuta entrano le due trombe (*ppp*, "à la coulisse") col richiamo della ritirata. Il controcanto dà corpo all'intenso momento teatrale: la seduzione s'incrocia col segnale del dovere, la natura libera contrasta la re-

gola borghese. In questi pittoreschi episodi Carmen maschera i sentimenti: usa la sua abilità cantatrice per nascondersi, o per ottenere qualcosa. L'aveva fatto durante la *Chanson et Mélodrame* del I atto (Allegretto molto moderato, tempo di 6/8, due violini e una viola soli, *pizzicati* dei bassi) prima vocalizzando un motivetto beffardamente raddoppiato al grave dal flauto e dal violino solo nel registro acuto, poi alzando il livello semantico e l'effetto stregante del parlato ("Je ne te parle pas…") col canto inebriante della *seguidilla*.

Carmen si rivela, spogliandosi, nel terzetto del III atto (scena delle carte). In quel quadro è sola e angosciata. Se, come dirà, le carte "ne mentiront pas", la musica lo rimarca. Non appena le prende in mano, la "carezza selvaggia e mortale" del tema compare insidiosa al flauto (strumento fino a quel momento associato solo alla seduzione); per tre volte il soffio lugubre squarcia l'orchestra poi, quasi parlando, Carmen scopre le carte ("carreau, pique!") mentre nell'intensa frase discendente degli archi spicca la 'sua' seconda aumentata come un cenno di luttuoso assenso; poi la settima in *fortissimo* degli ottoni rilancia in un'eco dolorosa "la mort!". Il passo ritmico da marcia funebre (quartetto d'archi) fa da quinta tragica alla tenebrosa riflessione: la voce è costretta nell'oscuro registro vocale grave, la melodia non s'apre mai, non evade dal cromatismo. Nata per sfidare il mondo ma docile al destino, Carmen qui ha un momento (il primo) d'incertezza e paura. Il fatalismo aveva indirizzato tutta la musica del *Trio* con l'equilibrio tra parti vocali e interventi strumentali, tonalità cupe, lunghe note tenute, fermate improvvise e un progetto tonale che collegava il La minore a Fa maggiore (tonalità sospesa: lo scoprimento delle carte) prima di approdare allo spettrale Fa minore, fondaco della meditazione di Carmen. Gli àmbiti tonali danno spicco realistico al contrasto tra frivolezza del gioco e profezia di morte. Il magnetismo avvelenato della voce incrementa il tono sinistro, e completa il sorprendente profilo vocale della protagonista. Carmen non ha un'aria amorosa – anzi, non ha un'aria vera e propria – e usa la voce in modo concreto: senza le finezze e le effusioni che avrebbe preteso un rapporto amoroso ordinario, (s)oggetto consueto dell'Opéra-Comique. L'estensione lambisce il declamato; la voce è usata in modo rotto, mormorato, ossessivo nelle progressioni modulanti e nelle ripetizioni; la melodia è sviluppata in senso concentrico, assorto e quasi ipnotico; le trasformazioni armoniche e modulazioni si muovono su gradi congiunti quasi sempre discendenti (sintomo di sensualità).

Carmen è Carmen, cioè la donna libera che sceglie, costi quello che costi, nel confronto consecutivo con Escamillo e Don José: la vicinanza dei due duetti espressivamente divergenti, in un atto corto e senza cesure parlate, è astutamente calcolata. A Escamillo Carmen si rivolge secondo i criteri vocali comuni: ripete a distanza di quinta, ma con la seconda sezione della frase che ripiega verso il grave, la sua esposizione; è pacata e passionale, domata e quasi borghese. Il serrato duetto conclusivo è tutto costruito sul contrasto aspro tra gli 'assalti' tenorili – con voce sempre più spezzata, "avec violence", "avec colère", in un continuo, angoscioso, cadenzare delle tonalità – e la temerarietà, elusiva e autolesionista, di Carmen che "jamais n'a menti". Don José sfrutta la tessitura centrale che non ha bisogno di molto per scendere al quasi-parlato. Con l'alternanza di toni supplichevoli, di espansioni liriche e rabbiosi ripiegamenti che mettono a dura prova la voce, Don José diventa il simbolo del nuovo eroe melodrammatico non privato del registro vocale (però l'acuto dell'"Aria del fiore", era *pianissimo*) ma pallido eroe romantico: indeciso tra fidanzata angelica e amante in odore di zolfo, vittimista e geloso. Tant'è che l'ira di Don José si fa inarrestabile quando il tema di Carmen straripa nella tonalità fulgente e affermativa di Do maggiore, imponendo la (doppia) uccisione.

Émile Robert. Ritratto fotografico di Prosper Mérimée, autore della novella *Carmen*, fonte di *Carmen* di Bizet (Parigi, Bibliothèque Nationale).

Carmen o la passione del Sud

Maria Teresa Giaveri

1. «J'avais toujours soupçonné les géographes de ne savoir ce qu'ils disent...»[1] Ironico e mondano, l'*incipit* della novella che avrebbe creato e reso famoso il personaggio di Carmen ben ne disegna l'autore: un francese colto e sottile, che allea la conoscenza della Spagna alla competenza archeologica, l'erudizione storica alla curiosità antropologica.

Così era Prosper Mérimée, finissimo letterato uso alle contraffazioni e alle rivelazioni;[2] Ispettore Generale dei Monumenti storici, amico di Eugenia de Montijo e, per suo tramite, di Napoleone III; scrittore attento alle tematiche romantiche ma illuminista per cultura e temperamento, come appare dall'umorismo autocensorio che spesso detta la chiusa dei suoi racconti.

Nel 1845, a 42 anni, rielaborando una storia (si dice) raccontatagli proprio dalla contessa de Montijo, pubblica il lungo racconto che crea il mito di Carmen – al cui sobrio disegno librettisti e registi aggiungeranno poi scene di corrida e rosse vesti a *volants*, fino a farne la figura più nota del folclore ispanico.

Ma, se Carmen diventerà l'icona dell'*hispanidad*, nessuno potrebbe essere più francese di Mérimée; e altrettanto lo è, nella novella, il narratore che racconta il fatale amore di Don José come «une petite histoire» da proporre in attesa della trattazione che davvero – a suo avviso – appassionerà l'Europa: «le problème géographique qui tient toute l'Europe savante en suspens»,[3] cioè l'identificazione del luogo della battaglia di Munda.

È per definire il luogo esatto in cui Cesare ha sconfitto, nel 45 a. C., i figli di Pompeo che il narratore intraprende la spedizione andalusa che gli farà conoscere Don José; è per leggere «un certain manuscrit [...] où je devais trouver des renseignements intéressants sur l'antique Munda»[4] che egli soggiorna a Córdoba, dove incontrerà Carmen; è in rapporto alle sue ricerche che passerà ancora in città, e ascolterà così da Don José – imprigionato e condannato alla garrota per l'assassinio di Carmen – tutta la storia della tragica coppia.

Ma la caratterizzazione del narratore non è ancora compiuta: alla fine del racconto-confessione di Don José, ecco un capitolo di puntuali informazioni su usi e costumi, origini e distribuzione degli zingari – quasi lo studioso non volesse congedarsi dal suo pubblico senza dargli (in mancanza della tanto bramata trattazione su Munda) almeno alcune pagine di insegnamenti scientifici.

È interessante osservare come, nel secolo in cui la consuetudine patrizia del Grand Tour sta diventando esperienza borghese e persino piccolo-borghese, lo sguardo trasfigurante (e i pregiudizi) del viaggiatore nordeuropeo si faccia, in Mérimée, punto di vista consapevole, tratto umoristico e addirittura tema narrativo. Così la storia di passio-

ne e morte di Carmen e Don José è narrata da un francese pignolo e ossessionato dalle *querelles* accademiche; la catena di mortali vendette còrse di *Colomba* è vista da una irritabile e irritante viaggiatrice inglese; persino la storia tutta francese della *Vénus d'Ille* presenta un colto narratore parigino confrontato con un'enigmatica vicenda della Francia meridionale.

Interrotto dal 1800 al 1814 per le guerre napoleoniche, il Grand Tour aveva ripreso dopo il Congresso di Vienna il suo percorso verso il Sud, in un moltiplicarsi di spedizioni, guide, resoconti di viaggio e (per chi restava a casa) romanzi insaporiti dal "pittoresco mediterraneo".

A metà secolo – come testimonia proprio l'*incipit* di *Colomba*[5] – era nato persino il neologismo *touriste*, segno della trasformazione di un viaggio di stampo aristocratico e di intenti culturali in un più modesto e diffuso spostamento verso paesi assolati ed economici. Militari britannici in pensione con figlie a carico sceglievano – come appunto in *Colomba* – di trascorrere lunghi periodi di caccia in paesi poco costosi, ricchi di selvaggina e abitati da indigeni dai bizzarri costumi. Altrettanto comune diventava la scelta di risiedere in certe privilegiate località italiane, affittandovi un'abitazione e spesso dando vita a una vera e propria "colonia" francese, inglese o svedese.

A metà secolo, il Mediterraneo è di moda: Spagna, Italia, Grecia non appaiono solo scrigni dei tesori del passato, ma luoghi intriganti per usi, costumi e figure del presente – luoghi spesso spazzati da un vento di ribellione che ne fa teatri esemplari di lotte libertarie. Popoli considerati semplici depositari – se non inconsapevoli abitatori – delle meraviglie della civiltà classica, e spogliati di secolo in secolo dei resti di quelle civiltà, si risvegliano chiedendo indipendenza politica. Le vicende delle cospirazioni e delle rivolte, il coraggio e le stragi suscitano passioni e compassioni, mobilitano campagne di sottoscrizione, ispirano quadri e libretti d'opera. Non a caso l'altro grande testo del mito mediterraneo, *Le comte de Monte-Cristo* – contemporaneo a *Carmen* – tratta anche delle vicende di Ali Pacha, dalla ribellione contro la Turchia al suo assassinio durante l'assedio di Gianina; e Dumas trae alcuni suoi personaggi dalla storia recentissima del "Leone" albanese (ispiratore anche dell'*Ali Pacha* musicato da Piccinni e Darondeau).

Nei paesi mediterranei i grandi temi del ribellismo romantico trovano le più imponenti scenografie e le più cattivanti motivazioni: la rivendicazione libertaria serpeggia confusamente nelle figure dei fuorilegge (contrabbandieri in *Carmen*, banditi romani in *Le comte de Monte-Cristo*), si fa esplicita in cospiratori e carbonari, infiamma scrittori e lettori, molti dei quali destinati a combattere e a morire per quelle terre straniere.

Dimentico di un Sud classico che per secoli aveva significato armonia e misura,

> il XIX secolo – come scrive giustamente Georges Duby – scelse di volgersi verso un Mediterraneo enigmatico e appassionato. Guardò verso la Grecia che lottava per la sua indipendenza, cioè verso le turcherie, verso gli harem da cui era ossessionato Ingres, verso il Maghreb in cui Delacroix si meravigliava di incontrare greci e latini finalmente vivi. [...] Ne privilegiò un viso di violenza e di veemenza.

I turisti (o i lettori) francesi, inglesi, svedesi o tedeschi si dilettano di storie in cui vengono esaltati gli aspetti arcaici di colore e folclore – spagnolo, italiano, greco o balcanico: amori e vendette che sembrano loro perfettamente conformi a quello spazio

Bellezza zingara

[...]
Ho i miei riveriti dubbi che la signorina Carmen fosse di razza pura, però era infinitamente più carina di tutte le donne della sua razza che io abbia mai incontrato. Perché una donna sia bella, occorre, dicono gli spagnoli, che riunisca trenta *sì*, o, se si vuole, che la si possa definire con dieci aggettivi applicabili ognuno a tre parti della sua persona. Per esempio deve avere tre cose nere: gli occhi, le palpebre, le sopracciglia; tre sottili: le dita, le labbra, i capelli ecc. Confrontate Brantôme per il resto. La mia zingara non poteva pretendere tanta perfezione, la sua pelle, del resto liscia, si avvicinava di molto al colore del rame. Gli occhi erano obliqui, ma di taglio meraviglioso; le sue labbra un po' grosse, ma ben disegnate, lasciavano scorgere dei denti più bianchi delle mandorle sgusciate, i suoi capelli, forse un po' grossi, erano neri a riflessi blu, come ala di corvo, lunghi e lucidi. Per non stancarvi con una descrizione troppo prolissa, vi dirò in definitiva che a ogni difetto ella univa una qualità che risaltava forse ancor più fortemente per il contrasto. Era una bellezza strana e selvaggia, un viso che dapprima stupiva, ma che non si poteva dimenticare. I suoi occhi soprattutto avevano un'espressione voluttuosa e feroce insieme, quale non ho più trovato in nessuno sguardo umano. Occhio di zingaro, occhio di lupo, è un proverbio spagnolo che denota acume. Se non avete tempo di andare al giardino zoologico, guardate il vostro gatto quando aspetta al varco un passero. [...]

Maggy Monier. Illustrazioni per *Carmen* di Prosper Mérimée, Parigi, 1928 (Milano, Museo Teatrale alla Scala). La copertina.

Manuel Rodríguez de Guzmán. *La processione del Rocío*, 1853 (Patrimonio Nacional, Siviglia, Reales Alcazares). Pellegrinaggio mariano di Pentecoste, con partenza da Siviglia, questa processione tradizionale cristiano-pagana prevede anche spettacoli di flamenco e corride.

"altro", abitato da popoli considerati "di forti passioni" nonché retto da antiquati modelli politico-sociali e religiosi, quale appare il Mediterraneo.

La parola di moda, "pittoresco", rinvia non solo a paesaggi naturali o urbani: si cerca il pittoresco nei costumi e nelle abitudini, l'arcaismo tanto nelle passioni quanto nei riti locali. Se tutta una produzione pittorica di media qualità (assimilabile ai quadri-*souvenirs* prodotti per i viaggiatori del Grand Tour) predilige scene di genere (banditi e famigliuole, complicità affettuose e vendette sanguinose), tutta una narrativa in lingua francese si sovrappone alla tradizione inglese del romanzo gotico[6] per dipingere un Mediterraneo d'avventure, di battaglie, d'amore e di morte.

Non a caso, dunque, l'attento osservatore di costumi che è Prosper Mérimée si sofferma su quell'aspetto che l'antropologia di un secolo dopo chiamerà «l'occhio del viaggiatore»: le sue storie di passioni e di maledizioni sono viste e narrate da spettatori freddi e composti, quasi l'autore si compiacesse di trasporre in personaggio il suo distacco ironico nello scegliere e maneggiare la ribollente materia narrativa messa alla moda dal Romanticismo.

In tempi recentissimi gli studiosi di imagologia hanno sottolineato certe caratteristiche di *Carmen* come tipiche della visione con cui il viaggiatore-narratore, proveniente da una civiltà che si reputa superiore, si accosta a un paese "esotico" e lo traduce in testo: dalla citazione in corsivo delle parole straniere alle benevole spiegazioni di usi e costumi locali, dalla scelta di un personaggio femminile (Carmen) come sintesi di una cultura "altra" alla teatralizzazione delle situazioni narrate.

Bisognerebbe però aggiungere che, in Mérimée, tale visione è filtrata dalla dichiarata caratterizzazione del personaggio-narratore: se è vero che il suo tono e il suo statuto sociale appartengono pienamente al colto e ironico Ispettore Generale dei Monumenti storici, le esperienze narrate e i commenti che le accompagnano contraddicono spesso le fonti biografico-psicologiche a cui si rifanno. Lo scrittore che percorre la Spagna scrivendo nelle sue lettere che «le antichità romane [lo] toccano poco» e che nel suo «viaggio a Saguntum [ha] ottenuto molta stanchezza e pessimi pranzi, senza vedere niente del tutto»[7] non è certo l'appassionato di latinità che viaggia con i *Commentari* di Cesare come bagaglio, cerca l'ubicazione dell'antica Munda ed esclama, nella locanda miserabile dove il caso l'ha condotto con Don José: «Ô César! Ô Sextus Pompée! Que vous seriez surpris si vous reveniez au monde!».[8]

La novella di *Carmen* appare dunque un perfetto esempio di abilissima messa in scena di tutti i *tópoi* della narrazione esotica: Don José ha i tratti e i gesti del bandito[9] insieme nobile e pericoloso, Carmencita (nome che "fa" Spagna) ha l'"occhio nero" che già caratterizzava seduttrici e streghe in *Clara Gazul*, mentre il narratore – nei suoi rapporti con la guida o con i frati, nella sua condiscendente complicità col bandito e nella sua curiosità verso Carmen – dispiega la pretesa superiorità economica e culturale[10] del *touriste* in viaggio nei paesi mediterranei.

2. Quando, trent'anni dopo il successo della novella di Mérimée, Georges Bizet si interessa a *Carmen*, la passione (letteraria, musicale, pittorica) per i vari Sud europei e mediorientali è ormai un dato acquisito. La Spagna, che ancora a metà secolo si presentava come meta avventurosa di viaggi difficili, dispensa ormai familiarmente sui palcoscenici francesi le sue danze, le sue musiche, il suo folclore più o meno adattato ai gusti

Fascino zigano

[...]

A Siviglia tutti le rivolgevano qualche bel complimento sul suo corpo; ella rispondeva a tutti guardando in tralice col pugno sull'anca, sfrontata da quella vera zingara che era. Dapprima non mi piacque e ripresi il mio lavoro, ma ella, secondo l'uso dei gatti e delle donne che non vengono quando li si chiama e che vengono quando non li si chiama, si fermò davanti a me e mi rivolse la parola. «Compare», mi disse al modo andaluso, «mi regali la tua catena per tener le chiavi della mia cassaforte?»

[...]

Voi saprete, signore, che gli zingari, per il fatto di viaggiare e di non essere di nessun paese, parlano tutte le lingue, e la maggior parte di loro si trova a casa propria in Portogallo, in Francia, nelle province, in Catalogna, dovunque: perfino dai mori e dagli inglesi si fanno capire!

[...]

Intanto la zingara continuava a parlargli nella sua lingua, in modo sempre più concitato. L'occhio le s'iniettava di sangue e si faceva terribile; i lineamenti le si contraevano, pestava i piedi per terra. Mi parve lo incitasse a far qualcosa per cui egli mostrava esitazione. Quel che volesse dire mi pareva di capirlo anche troppo bene, vedendola passarsi e ripassarsi rapidamente la piccola mano sotto il mento. Pensavo che si trattasse di una gola da tagliare e avevo un certo sospetto che quella gola dovesse essere la mia. [...]

Prosper Mérimée, *Carmen*

«La porta si aprì improvvisamente...»

del pubblico; né va dimenticato che è stata spagnola anche l'imperatrice di Francia, durante i vent'anni di regno di Napoleone III.

«Bella di tipo spagnolo» è considerata la moglie di Georges Bizet, trentasettenne autore di buona fama, e figlia di Ludovic Halévy, uno dei migliori librettisti dell'epoca. Proprio Halévy, insieme con l'inseparabile Meilhac, si occupa della trasformazione di *Carmen* in libretto, che Bizet comincerà a musicare nell'estate del 1872: l'opera sarà rappresentata il 3 marzo 1875, suscitando lo scandalo dei benpensanti (c'è chi parla di «svergognatezza castigliana») e l'entusiasmo di ammiratori di rango, come Nietzsche o Théodore de Banville.

Il libretto, abilissimo prodotto dei due abilissimi scrittori, modifica ovviamente alcuni elementi della novella, semplificandone la struttura narrativa e accentuandone la caratterizzazione ispanica, così da permettere alla musica di dispiegare citazioni folcloriche e seduzioni esotiche.

La novella, come si è detto, è una storia raccontata da un narratore di primo grado, lo studioso francese che durante un viaggio in Andalusia incontra e si accompagna a Don José; questi diventa poi il narratore di secondo grado, dalla cui bocca apprendiamo l'avventura con Carmen e il delitto che lo conduce alla condanna a morte. Il lettore della novella ha dunque sui personaggi e sull'intrigo il punto di vista del narratore, poi di Don José: diversa sarà la situazione dello spettatore d'opera, posto davanti a personaggi da costruire senza alcuna mediazione.

Anche la vicenda è più complessa rispetto alla trasposizione operistica: nella novella Carmen è sposata a un malvivente, che è in prigione. Incontra il narratore, non insensibile ai suoi fascini, e gli propone di predirgli la sorte: invece gli ruba l'orologio. Don José è stato un buon soldato (memore di una madre rimasta al paese) che, innamoratosi di Carmen, si è fatto contrabbandiere. Il narratore l'ha incontrato e salvato dalla polizia in una precedente occasione. Grato, Don José impedisce che Carmen lo derubi ulteriormente (e forse anche che lo faccia sopprimere). Quando il marito di Carmen riappare, Don José, mosso dalla gelosia, lo provoca e lo uccide. Lei non se ne cura, ma vi vede il segno del loro destino di morte. Nel frattempo rivendica la sua libertà amorosa. Dopo un drammatico colloquio, in cui Don José la prega di partire con lui verso l'America a rifarsi una vita e Carmen pensa piuttosto al *picador* Lucas, Don José la pugnala con il coltello del defunto marito. Poi la seppellisce e si consegna alla giustizia. Le sue ultime parole (in una lunga narrazione-confessione al narratore) saranno per compiangerla: «Pauvre enfant! Ce sont les *Calés* qui sont coupables pour l'avoir élevée ainsi».[11] Appunto dei *Calés* tratta il capitolo finale, dove il narratore di primo grado propone un breve ma denso trattato d'etnologia sugli zingari.

Nel libretto scompare il narratore e l'intrigo si sfronda degli elementi accessori.

Nel primo atto, a Siviglia, Carmen seduce Don José, incitandolo a infrangere la legge e a lasciarla fuggire: Don José cede e finirà per scontare la prigionia al posto suo. Nel secondo atto Don José raggiunge Carmen nella taverna di Lillas Pastia, in cui fa una prima apparizione anche il *torero* Escamillo (figura che riassume tutti i suoi passati e futuri amanti). Definitivamente compromesso e traviato, Don José si fa disertore e contrabbandiere. Il terzo atto si svolge in montagna, dove maturano la tragedia e i suoi presagi: mentre i fuorilegge sono intenti ai loro traffici, Carmen vede la propria morte nelle carte da gioco con cui le zingare sono solite leggere il destino. Riappare Escamil-

lo, che suscita la gelosia e provoca la sfida di Don José, ma l'arrivo di Micaëla (figura già presentata nel primo atto dell'opera) richiama Don José al capezzale della madre morente e ritarda il dramma. Il quarto atto, a Siviglia, vede compiersi il destino. Mentre Escamillo trionfa nella corrida, Carmen sfida la cupa possessività di Don José, affermando il proprio diritto ad amare liberamente. Alle richieste dell'antico amante risponde iterando un «No, No!» che – come è stato osservato – è molto simile alla risposta di Don Giovanni nell'ultimo atto dell'opera mozartiana. E mentre dall'arena si leva il canto che celebra la "messa a morte" del toro, Carmen cade sotto il coltello di Don José, le cui ultime parole sono insieme confessione del delitto e grido d'amore.

Due nuove figure sono state disegnate dagli autori, quasi a chiaroscuro dei protagonisti: Micaëla è un "doppio" giovane e seducente della madre di Don José, di cui incarna e afferma tutti i valori familiari,[12] ma, con il suo amore pudico e fedele, è anche una testimonianza del fascino che il giovane soldato può esercitare sulle donne. Lucas, *picador* inconsistente e sfortunato nella novella, diventa il brillante *torero* Escamillo, l'uomo che "dà la morte" e che trionfa nell'arena alla fine dell'opera, in opposizione al dramma di Carmen (uccisa) e di Don José (morituro).

3. È stato osservato che, nel Preludio, i temi principali presentati da Bizet sono quelli della corrida, del *torero* e del destino di Carmen; Don José non è annunciato, mentre sono sottolineate la corrida e il suo eroe, quasi un legame unisse l'ineluttabile fine del toro e quella della zingara, l'uno per mano, l'altro per colpa seduttiva di Escamillo.

La corrida assume così un valore particolare; non solo ispanizza al massimo la vicenda, rispondendo all'orizzonte d'attesa del pubblico, ma sottolinea il tema della morte – scandito, ritualizzato, dilatato a tutta una città partecipe.

> L'immagine della corrida – osserva giustamente Guido Paduano presentando la più recente traduzione del testo di Mérimée – come disegnata nella grande aria di entrata di Escamillo al II atto, si sovrappone in modo inquietante a quella dell'amore nella *habanera*: si veda quanto i movimenti del toro ("le taureau va... il vient... il vient et frappe encor") ricordino quelli dell'amore-uccello ("Il vient, s'en va, puis il revient"), e come il celeberrimo ritornello "Toréador, en garde" echeggi il "Prends garde à toi", l'avvertimento che, dopo Don José da Carmen, anche Carmen da Don José inutilmente ha ricevuto, e torna a ricevere dalle sue amiche che hanno visto Don José aggirarsi nei pressi dell'arena.[13]

La scelta di spettacolarizzare la morte tramite il rituale della corrida è uno dei tanti segni dell'abilità di Meilhac e Halévy nel tradurre in libretto la novella; né è un caso che, nelle varie messe in scena dell'opera ma anche nelle sue molteplici traduzioni cinematografiche,[14] la scena della corrida sia stata spesso dilatata e accentuata.

È noto che, nella sua bella analisi del mito di Don Giovanni, Jean Rousset sottolineava una struttura ternaria: il seduttore, le donne, la morte, e indicava le donne come semplice mediazione fra il seduttore e la morte. Si potrebbe dire che anche in *Carmen* il rapporto fondamentale è – almeno a partire da un certo punto – fra Carmen e la morte, prevista come ineluttabile e quasi spavaldamente provocata. In questa lettura, Don José diventa semplice strumento del destino, non diversamente da Escamillo che ne è la causa contingente: e la scelta della scena della corrida come sfondo della morte

Una femminilità pericolosa

[...]

Fu la pace; ma l'umore di Carmen era com'è il tempo da noi. Nelle nostre montagne mai è più vicino il temporale come quando è più chiaro il sole.

[...]

Passammo insieme tutta la giornata, mangiando, bevendo, e il resto. Dopo che ebbe mangiato dolci come una bambina di sei anni, ne gettò alcune manciate nella brocca d'acqua della vecchia.
«È per farle il sorbetto», diceva.
Schiacciava poi degli *yemas* impiastricciando la parete. «Perché le mosche ci lascino in pace.» Non c'è follia o sciocchezza ch'ella non abbia fatto. Le dissi allora che avrei voluto vederla ballare; ma dove trovare delle nacchere? Lei prende l'unico piatto della vecchia, lo fa in pezzi, ed eccola ballare la *romalis* battendo i cocci di terraglia come fossero nacchere d'ebano o d'avorio. Non ci si annoiava davvero con quella ragazza, ve lo assicuro. Venne la sera e sentii i tamburi che annunciavano la ritirata.

«Da Lillas-Pastia»

[...]

Ragazzo mio, credi a me, te la sei cavata a buon mercato. Hai incontrato il diavolo, sì, proprio il diavolo.

[...]

Mentiva, signore, ha sempre mentito. Non so se quella femmina abbia mai detto una parola di verità in vita sua; ma quando parlava, le credevo: era più forte di me. [...]

Prosper Mérimée, *Carmen*

di Carmen (con i due uomini sincroni nel loro parallelo gesto di *matar*) rivela una rara capacità di condensazione simbolica.

Commentando le implicazioni dell'ultimo atto, e in particolar modo la rivendicazione libertaria di Carmen («Jamais Carmen ne cédera! / Libre elle est née et libre elle mourra!»)[15] e il suo rifiuto di cambiar vita («Nous allons tous les deux / Commencer une autre vie / Loin d'ici, sous d'autres cieux!» [...] «Non! Non!»)[16] così simile alle proclamazioni di Don Giovanni e al «Pèntiti!» del Commedatore nel terribile finale mozartiano,[17] molti critici hanno rilevato le ragioni non solo dell'inquietante parallelismo dei due personaggi, ma anche del loro assurgere a miti nell'immaginario moderno.

> Carmen – scrive ad esempio Jacques Chabot – è davvero l'eroe della tragedia [...] innanzitutto perché *oltrepassa* la principale proibizione delle società tradizionalmente patriarcali: quella del volontario servaggio femminile. Passando oltre i limiti della condizione coatta della donna, lei *trasgredisce* un tabù ancor più grave dell'incesto e del parricidio, fondamento della tragedia greca e occidentale.[18]

E conclude: «Carmen muore al modo di Don Giovanni, ma più sobriamente».

Simile infatti a Don Giovanni nella sua proclamazione del diritto al piacere, Carmen lo supera nella libertà del capriccio: nessun collezionismo nelle sue conquiste, ma il puro gusto del momento: Don José le è piaciuto perché è un bel ragazzo che sembra ignorarla, Escamillo perché è un eroe popolare sensibile al suo fascino. Così, al Catalogo che riassume le gesta di Don Giovanni, fissandone le conquiste in un elenco raggelante e raggelato («Purché porti la gonnella...»), Carmen oppone la vivacità estrosa della sua *habanera*, dove l'amore è «oiseau rebelle» e – come lei stessa – «enfant de bohème» riluttante a ogni coercizione. E se Don Giovanni (l'antico *burlador* fattosi sempre più tragico di testo in testo teatrale, fino al libretto di Da Ponte) incarnava la libertà del piacere nelle forme *ancien régime* del "gran signore", Carmen la rivendica in rapporto al suo statuto di donna e di zingara, marginale cioè alle leggi della società.

Le due storie sivigliane conducono a passo a passo i loro eroi alla morte in un affascinante intreccio di similiglianze e di difformità: nessun tocco ispanico in *Don Giovanni*, ma un mondo aristocratico (con i suoi servi e villani) analogo in ogni angolo dell'Europa prerivoluzionaria; una profusione di tocchi folcloristici in *Carmen*, per il piacere di un pubblico borghese titillato dalle diversità dei paesi da scoprire. Uguale invece è la consapevolezza del prezzo da pagare per l'infrazione alle norme che sotterraneamente reggono la società: il "gran signore" secentesco deve piegarsi a una visione religiosa che prevede un aldilà di dannazione e di salvezza[19] (e lo fa come un aristocratico che accetta un duello), la zingara ottocentesca cade di fronte alla violenza del possesso maschile. Ma cade come un *toro bravo* ed entra nel mito.

La superstizione

[...]

Tratto notevole del carattere degli zingari è la loro indifferenza in materia di religione; non che siano spiriti forti o scettici. Non hanno mai fatto professione di ateismo; anzi, assumono la religione del paese in cui abitano, ma la cambiano quando cambiano patria. Del pari non sono tocchi dalle superstizioni che tra i popoli primitivi sostituiscono i sentimenti religiosi. Infatti come potrebbe esistere la superstizione fra gente che vive per lo più della credulità degli altri.

[...]

Guardavo attraverso le sbarre della prigione nella via e tra tutte le donne che passavano non ne vedevo una sola che potesse star a pari con quel diavolo di figliola. E poi, mio malgrado, odoravo il fiore di gaggìa che mi aveva gettato e che, anche secco, conservava sempre il suo profumo... Se esistono streghe, quella ragazza lo era.

[...]

Speravo quasi che Carmen fosse fuggita; avrebbe potuto prendere il mio cavallo e mettersi in salvo... invece la trovai ancora lì. Non voleva che si potesse dire che le avevo fatto paura. Durante la mia assenza aveva sfatto l'orlo della sua veste e ne aveva tirato fuori il piombo. Ora davanti a un tavolo guardava in una grande ciotola piena d'acqua il piombo fuso che vi aveva appena gettato. Era tanto presa dalle sue stregonerie che a tutta prima non si accorse del mio ritorno.

[...]

«Ho sempre pensato che mi avresti ucciso. Quando ti vidi la prima volta, avevo appena incontrato un prete alla porta di casa mia e questa notte non ti sei accorto di nulla, uscendo da Cordova? Una lepre ci ha attraversato la strada tra i piedi del tuo cavallo. Sta scritto.» [...]

Prosper Mérimée, *Carmen*

«Facciamo spesso dei buoni colpi...»

[1] «Avevo sempre sospettato che i geografi non sapessero quello che dicono...»: P. Mérimée, *Carmen*, introd. di G. Paduano, trad. e note di E. Fontana. Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 36-37.
[2] Ricordiamo il successo del *Teatro di Clara Gazul*, che si fingeva scritto da un'attrice spagnola, e *La guzla*, spacciata come raccolta di canti popolari illirici, ma ricordiamo anche la sua opera di traduttore, che aprì alla letteratura russa le porte d'Europa.
[3] «Il problema geografico che tiene in sospeso tutta l'Europa colta»: *ibid.*
[4] «Un certo manoscritto [...] dove avrei trovato delle notizie interessanti sull'antica Munda»: *ivi*, pp. 58-59.
[5] *Colomba* è del 1840; nel 1838 Stendhal già aveva usato il neologismo, formatosi a partire dall'inglese *tourist*, nel titolo dei suoi *Mémoires d'un touriste*.
[6] Fra Sette e Ottocento l'Inghilterra moltiplica le sue storie d'orrore d'ambiente italiano (come *Il castello d'Otranto* o *L'italiano*), spagnolo (come *Il monaco*) o orientale (*Vathek*). Scritti spesso da autori che non avevano mai visto i paesi in cui ambientavano le vicende, i romanzi gotici mescolano la tradizione anglicana della polemica anticattolica all'esplorazione di tematiche sadomasochistiche prudentemente trattate in contesto "altro" rispetto a quello anglosassone.
[7] Le *Lettere di Spagna* di Mérimée documentano il viaggio del 1830, quello in cui il narratore avrebbe incontrato Don José e Carmen.
[8] «O Cesare, o Sesto Pompeo! come sareste sorpresi se tornaste al mondo!»: *ivi*, pp. 46-47. Né si dimentichi l'epigrafe greca preposta alla novella, introduzione ironicamente misogina al tema di amore e morte («Ogni donna è fiele; ma ha due momenti buoni, uno nel letto e uno nella tomba»: *ivi*, p. 154).
[9] Mérimée fa sfoggio di un gergo dalle fonti palesemente letterarie, come nella scena in cui i contrabbandieri chiedono se una loro complice, la Rollana, è morta o è andata "finibus terrae"; la formula per indicare la forca ha la sua fonte in Cervantes.
[10] Il tratto non sarà privo di connotati razzistici nella posteriore letteratura "esotica", specie in lingua inglese.
[11] «Povera bambina! La colpa è dei *Calés* che l'avevano allevata così»: *ivi*, pp. 138-139.
[12] Nel libretto Micaëla è un'orfana allevata dalla madre di Don José e da sempre innamorata di lui.
[13] G. Paduano, introd. a *Carmen*, cit., p. 32.
[14] Gli studiosi di cinema hanno analizzato le decine di film dedicati a Carmen, dalla *Carmen* di Otis Turner (1908) a quella di Peter Brook (1983) e di Francesco Rosi (1984). Fra le pellicole più interessanti ricordiamo *The Loves of Carmen* di Raoul Walsh (1927), *Carmen Jones* di Otto Preminger (1954), *Carmen 63* di Carmine Gallone (1962) e *Carmen Story* di Carlos Saura (1983), per non citare la dibattutissima proposta di *Prénom Carmen* di Jean-Luc Godard.
[15] Carmen: «Mai Carmen cederà! / Libera è nata e libera morrà» (cfr. libretto, Atto IV, scena II). Di tutt'altro tono e contesto è naturalmente l'analoga ma gioiosa proclamazione di Don Giovanni: «Viva la libertà!».
[16] Don José: «Sì, cominceremo / Entrambi un'altra vita, / Lontano da qui, sotto altri cieli!»: cfr. libretto, Atto IV, scena II.
[17] Si veda anche: Don José «Pour la dernière fois, démon, / Veux-tu me suivre?» - Carmen «Non! Non!» [...] Don José «Eh bien! Damnée!» (Don José «Per l'ultima volta, demonio, / Vuoi venire con me?» - Carmen «No! No! [...]», Don José «Ebbene! Dannata!»): cfr. libretto, Atto IV, scena II.
[18] Cfr. J. Chabot, «Doña Carmen» in *Figures mythiques: Carmen*, a cura di E. Ravoux-Rollo, Éditions Autremont, Paris, 1997, pp. 28-49, *passim* (mia traduzione; è palese che la formula della «servitude volontaire» riprende il titolo del celebre *Traité* di Guibert).
[19] Da questo punto di vista, l'aspetto più rivelatore era stato lo scandalo del *Don Giovanni* molièriano, in cui il tema dell'ateismo veniva posto esplicitamente. Un secolo dopo, nel quadro della laica cultura di un'Europa illuminista, la questione è superata.

La processione delle Palme a Valladolid. Fotografia, da: *Splendeurs d'Espagne*, Paris, B. Arthaud, 1961.

Joaquín Vayreda Vilas. *Processione di collegiali*, ca. 1890 (Barcellona, Museo di Arte Moderna).

Carmen senza vergogna (note di regia)

Emma Dante

In una piazza del sud, con una fontana al centro, i muri si sgretolano in polvere rossiccia dando la sensazione che da un momento all'altro potrebbero crollare del tutto; tra queste mura che segnano i confini di un paese dell'entroterra si sviluppa la trama di una storia popolare, vissuta a cielo aperto, sotto gli occhi di poveracci, truffaldini, operaie, militari e ragazzini con le pezze al culo. Una storia con pochi segreti dove tutto è esposto in maniera estrema e grottesca ma nello stesso tempo intima e delicata. Una purezza di fondo c'è nel gioco di seduzione che una zingara mette in atto, una purezza che è tipica degli animali e dei bambini, nei cui comportamenti s'intravede qualcosa di angelico. Perché non esiste vergogna in Carmen, non esiste volgarità. Essere Carmen significa trasgredire le regole; allontanarsi dal moralismo e dall'ipocrisia di certi ambienti per bene dove l'orrore c'è, ma è ben custodito lontano dalla vista. Essere Carmen significa provare l'ebbrezza della libertà, reggere il sacrificio della scelta, sentire il peso del libero arbitrio e di conseguenza mettere in discussione l'esistenza di Dio.

Al cospetto di un paese fortemente influenzato dalla chiesa cattolica vive una Carmen laica, in assoluta autonomia e indipendenza, nonostante l'arredo sacro che la circonda tenti continuamente di convertirla: la croce che all'occorrenza viene piantata dai due chierichetti, il parroco sempre pronto a dir messa, il vestito da sposa di Micaëla come simbolo della sua verginità e del suo desiderio di matrimonio, l'amitto-bavaglio delle recluse-operaie costrette a vivere ammassate dentro una fabbrica monastica, il grande pannello degli ex voto (gambe, braccia, polmoni, reni, teste e cuori di cera) per propiziare una buona riuscita della corrida, a cui Escamillo appende un braccio pregando che nello scontro col toro il suo corpo resti intatto, e infine il carro funebre spinto dai due incappucciati col corteo di cinque prefiche velate di nero pronte a catturare l'anima.

Carmen va spavalda incontro alla morte e se ne frega di finire tra le fiamme dell'inferno. Come le eroine greche, ribelle per natura, non resta nei ranghi più di mezza giornata. Diserta. Si oppone alle regole. Vive raminga per vocazione e anche se si dà a chi dice di amare realmente non è mai di nessuno.

La musica "mediterranea" di Carmen, citando Nietzsche, spinge all'intuizione simbolica dell'universalità dionisiaca, generando appunto il mito, e precisamente il mito tragico.

Gli scippi, i piccoli crimini, il pestaggio dei ladruncoli, lo sfruttamento delle donne operaie e dei ragazzini fanno parte di un mondo, come quello descritto da Mérimée, in cui la disperazione, il degrado nascono dalla necessità di elaborare il concetto del tragico.

Negli ambienti più degradati, nei bassifondi, c'è una passione esplosiva e incontrollata, un amore inteso come fatalità: innocente, crudele e perciò naturale!

Carmen fa paura. A tutti. Alla chiesa e alla società. E anziché eroina mitica le viene offerto il posto di martire contemporanea di un paese bigotto.

Non credo in una lettura realistica di quest'opera, nella misura in cui attraverso il realismo si immagini un'imitazione della realtà. Credo invece in un'interpretazione della realtà dove il paesaggio è macchiato da qualche pennellata surreale.

Il popolo che frequenta Carmen si annida nelle intercapedini di un paese verticale dove i blocchi di tufo e mattoni tendono a compenetrarsi con altri blocchi di tufo e mattoni, dove pozzi di luce, piazzole interne, finestre murate e crepe ai muri, sono il recinto dentro il quale si vive e si muore. È impossibile uscirne a meno che il carro vuoto non entri a prendere il predestinato. Il carro vuoto è il nostro sguardo che s'intrufola nella storia e dopo un viaggio lungo e ammaliante porta Carmen via con sé. "Nell'udirla si diventa noi stessi un capolavoro", scrive ancora Nietzsche.

L'opera si apre con il corteo del carro vuoto che simbolicamente attende di ricongiungersi a Carmen, il cui destino è segnato sin dall'inizio. Il carro è rappresentato come una bara del sud e le prefiche, a ogni piè sospinto, piangono a comando. La processione ritornerà in tutti gli atti della tragedia, presagio di morte, finché alla fine del quarto atto, sul carro, il corpo esanime di Carmen verrà involto in un manto sacro.

Troppo colore disturba e rischia di allontanare lo sguardo. Il grigio, d'altro canto, addormenta. Deve esistere una gradazione di mezzo che non sia troppo violenta per la nostra sensibilità e non troppo delicata per la nostra giusta dose di cinismo. Il fatto di cronaca rivelato in quest'opera accattiva, eccita... qualsiasi amato vorrebbe uccidere l'amata, e viceversa, se non altro per dimostrare il suo amore. L'eros e la morte sono amanti, si seducono, s'inseguono costantemente. Nel quarto atto Carmen punterà a Don José un coltello intimandolo di lasciarla passare ma quando lui riuscirà a disarmarla, ripuntandoglielo a sua volta, lei stessa, ormai spacciata, si spingerà la lama dentro le viscere. Come una penetrazione finale e clamorosa. Con il sacrificio di sé stessa fino alla morte. "*Jamais Carmen ne cèdera! Libre elle est née et libre elle mourra!*"

Qualche appunto sui personaggi

Il mondo fanatico e conservatore in cui vivono i protagonisti dell'opera è in totale contrapposizione con quello di Carmen: mentre Micaëla è buona, devota, giudiziosa, Carmen è scorretta e impudica. Le due donne sono agli antipodi ma entrambe necessarie all'onesto brigadiere: Micaëla incarna la madre, Carmen l'amante.

Tutti i personaggi hanno sempre un seguito, non riescono a star da soli, accompagnati dalle proiezioni dei loro desideri e rimpianti come Linus dall'inseparabile coperta. Al seguito di Micaëla c'è un prete, guida spirituale, che nel primo atto celebrerà come in sogno le sue nozze con Don José. Subito dopo per Micaëla comincerà l'incubo: a

Carmen e l'ambiente cattolico

[...]

Sono nato, disse, a Elizondo, nella valle di Baztam. Mi chiamo don José Lizzarrabengoa e voi, signore, conoscete abbastanza la Spagna perché il mio nome vi dica immediatamente che sono basco e di antica famiglia cristiana. Se prendo il *don* è perché ne ho diritto, e se fossi a Elizondo, vi mostrerei una pergamena con la mia genealogia. Volevano che io divenissi prete e mi fecero studiare, ma io non ne trassi alcun profitto; mi piaceva troppo giocare alla pallacorda e fu questo gioco a perdermi! Quando noi altri navarresi giochiamo alla pallacorda, dimentichiamo tutto. Un giorno che avevo vinto, un ragazzo dell'Alava volle litigare con me; prendemmo le nostre *maquilas* e io ebbi un'altra volta la meglio; ma fui costretto ad abbandonare il paese; incontrai dei dragoni e mi arruolai nel reggimento di cavalleria di Almanza.

[...]

Portava una sottana rossa molto corta che scopriva delle calze di seta bianca con qualche buco e delle scarpine graziose di marocchino rosso allacciate con nastri color fuoco. Si scostava la mantiglia per mostrar le spalle e un grosso mazzo di mimose che usciva dalla camicia. Aveva un rametto di mimose anche all'angolo della bocca e veniva avanti dondolandosi sui fianchi come una puledrina dell'allevamento di Cordova. Al mio paese, una ragazza vestita in quel modo avrebbe fatto fare il segno della croce a tutti.

[...]

Ci mancò pochissimo che non le scagliassi in faccia la moneta e feci davvero uno sforzo violento su me stesso per non picchiarla. Dopo che ci fummo bisticciati per un'ora, uscii furioso. Vagavo per la città, girando come un pazzo; infine entrai in una chiesa e, nascosto nell'angolo più buio, incominciai a piangere calde lacrime.

[...]

Figuratevi, signore: la prima cosa che trovo entrando nella stanza sono trecento donne in camicia o giù di lì, che gridavano, urlavano, gesticolavano, con un baccano da non sentire nemmeno i tuoni di Dio. Da una parte, una donna giaceva a terra, tutta insanguinata, con una X segnata sulla faccia da due coltellate. Di fronte alla donna ferita, soccorsa dalle migliori del gruppo, vedo Carmen, che è trattenuta da cinque o sei comari. La donna a terra gridava: «Confessione! Confessione! Sono morta!». [...]

Prosper Mérimée, *Carmen*

La pietà della voce narrante

[...]

A venti passi dalla casa, o piuttosto dall'unica stanza, s'alzava una specie di rimessa che serviva da stalla. In quel soggiorno incantevole non c'erano altri esseri umani, almeno per il momento, se non una vecchia e una ragazzina tra i dieci e i dodici anni, tutte e due color della fuliggine e coperte di orribili stracci. "Ecco tutto quello che resta", mi dissi, "della popolazione dell'antica Munda Boetica! O Cesare, o Sesto Pompeo, che sorprese per voi se tornaste al mondo!"

[...]

Il mio domenicano insistette tanto perché vedessi i preparativi della "piccola e graziosa impiccagione" che non potei rifiutare. Andai dunque dal prigioniero, con un pacchetto di sigari con i quali speravo di farmi perdonare per l'indiscrezione.

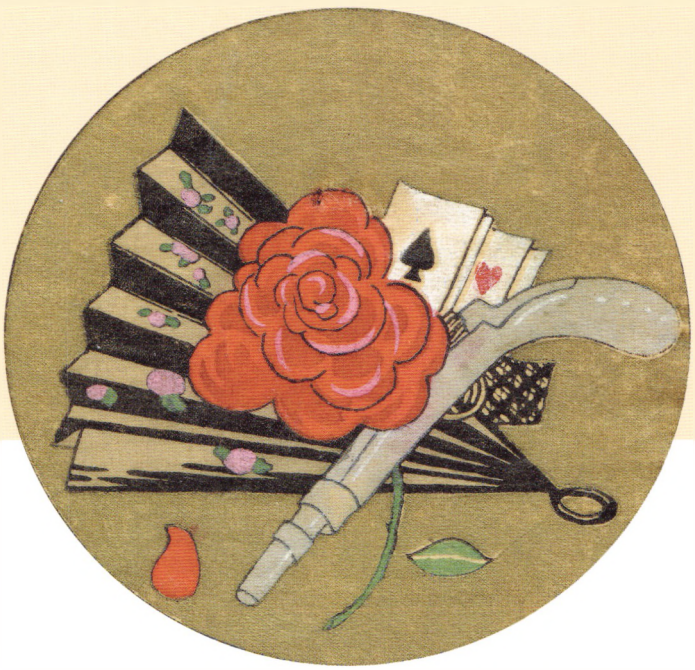
[...]

Gli chiesi se, con un po' di denaro o con l'influenza dei miei amici, avrei potuto mitigare la sua sorte. Prima alzò le spalle con un sorriso triste; ma, subito riprendendosi, mi pregò di far dire una messa per la salvezza della sua anima.
«Vorreste...», aggiunse timidamente, «vorreste farne dire un'altra per una persona che vi ha offeso?»
«Certamente, mio caro», gli dissi, «ma nessuno, che io sappia, mi ha offeso in questo paese.»

[...]

Mi ripresentai al convento dei Domenicani, e uno dei padri che aveva sempre mostrato grande interesse per le mie ricerche sull'ubicazione di Munda mi accolse a braccia aperte, esclamando:
«Lode al nome di Dio! Siate il benvenuto, caro amico. Noi tutti vi credevamo morto, e io ho recitato molti *pater* e *ave*, che non rimpiango, per la salute dell'anima vostra. Dunque non vi hanno assassinato? Che vi abbiano derubato lo sappiamo». [...]

Prosper Mérimée, *Carmen*



ogni ingresso si farà sempre più vecchia e nel terzo atto il suo abito da sposa sarà logoro e ingiallito come simbolo del sogno infranto. Il prete l'accompagnerà, vecchia e malata, dal figlio-amato Don José.

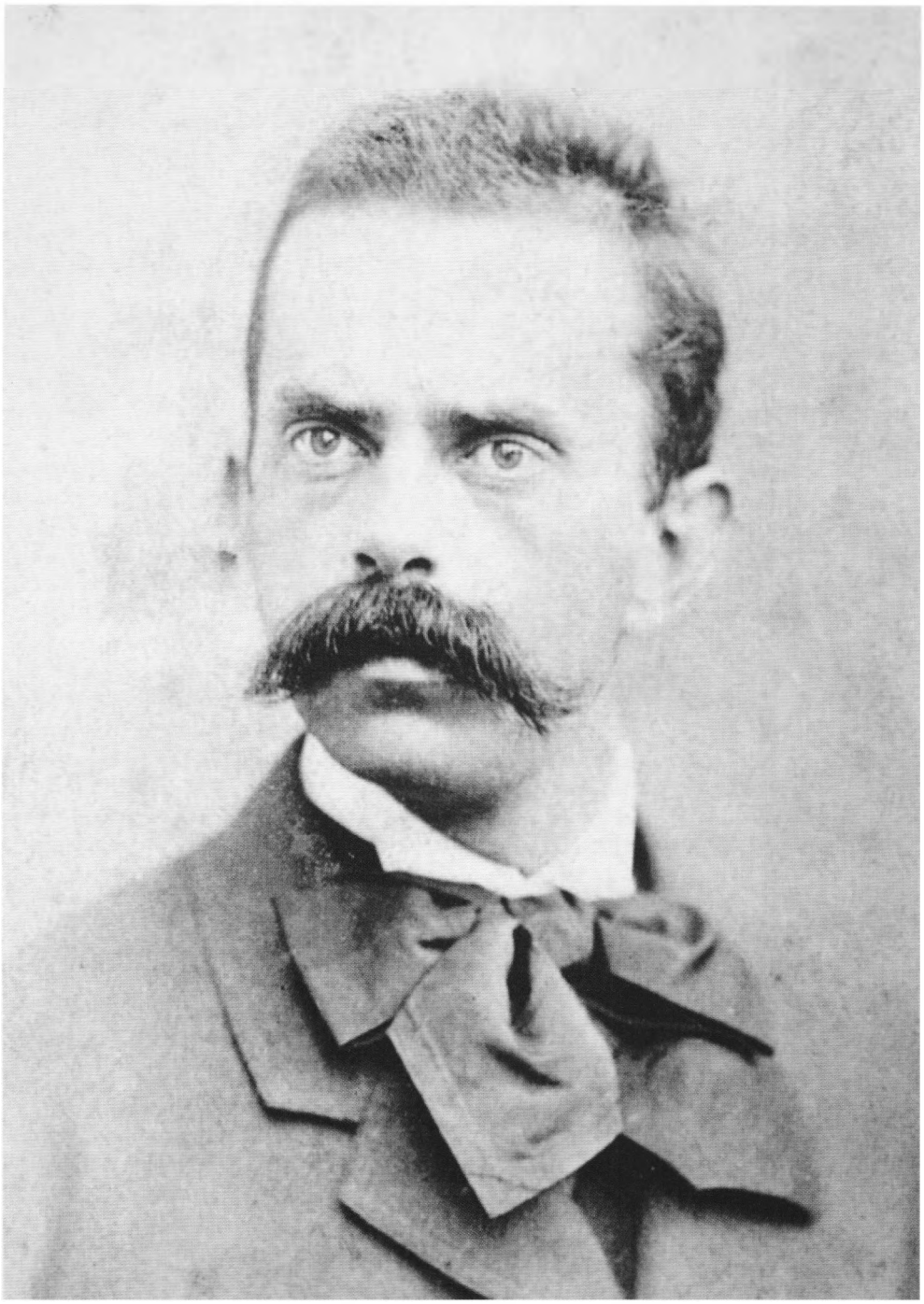
Escamillo, dal terzo braccio fuso iconograficamente con il costume da torero come un accessorio eterno, avrà sempre un corteo mascherato che erige i suoi trofei: due gigantografie sanguinarie di tori ammazzati. Il suo terzo braccio rappresenta destrezza e virilità come le ali ai piedi di Hermes simboleggiano velocità.

Durante la marcia, i militari, al posto dello zaino, si tengono aggrappato il proprio doppio rimasto bambino. Al cambio di guardia si lasceranno scivolare dalle spalle il sé fanciullo per rimarcare simbolicamente il passaggio dall'infanzia all'età adulta. Eccolo correre e far capriole il piccolo esercito della propria fanciullezza!

Le sigaraie fanno il loro ingresso nella piazza con ordine e rigore come se uscissero da un convento. Nell'ora di libertà, lasciano la fabbrica in fila con un fiore in bocca che gli nasconde la faccia, indossando un grembiule che sa più di divisa monacale. Con incedere solenne vanno alla fontana e aprono le vesti per rinfrescare i loro corpi stremati. Questo gesto piuttosto che sedurci, ci farà pietà!

Carmen è circondata dai bambini come una mucca che attira le mosche. Quando è operaia, sfrutta l'occasione per rivendersi sottobanco i sigari che ruba in fabbrica, nascondendoli addosso ai bambini. I soldati li corrompe regalandogli i sigari, ballando e cantando per loro. In cambio di questo e altri favori lei e i suoi compagni ricevono il silenzioso beneplacito delle forze dell'ordine. Sempre sarà accompagnata da cinque bambine vestite come lei, che si muovono come lei, che sono le sue piccole Carmen della spensieratezza.

L'unico a non avere seguito è Don José. Solitario e introverso. Distante da tutto. Come una fortezza inaccessibile circondata dal deserto. Quali segreti nasconde? Quale fascino scaturisce dal suo essere puro e incontaminato? Carmen lo espugna, diventando sentinella del suo cuore. Allora, in lui qualcosa non funziona più. Il virus gli viene iniettato e Carmen dentro la sua testa, come una Minerva che non vuole uscire, determina la distruzione. Ma prima del crollo, il brigadiere, in uno slancio disperato, parte all'assalto da solo contro un'intera armata: l'amore.



Studio fotografico Montabone, Torino. Ritratto di Friedrich Nietzsche, 1888 (Austin, University of Texas). Nietzsche giunse a Torino il 5 aprile 1888 e, con l'intervallo di un soggiorno montano a Sils Maria (6 giugno-20 settembre), vi rimase fino al 9 gennaio 1889.

Il caso Wagner

Lettera da Torino del maggio 1888

Friedrich Nietzsche

Ridendo dicere severum...

1

Ho udito ieri – lo credereste? – per la ventesima volta il capolavoro di *Bizet*. Ancora una volta persistetti in un soave raccoglimento, ancora una volta non fuggii. Questa vittoria sulla mia impazienza mi sorprende. Come rende perfetti una tale opera! Nell'udirla si diventa noi stessi un «capolavoro». – E realmente, ogni volta che ascoltavo la *Carmen*, mi sembrava di essere più filosofo, un miglior filosofo di quanto non fossi solito credere: ero diventato così longanime, così felice, così indiano, così *sedentario*... Stare seduto cinque ore: prima tappa della santità! – Posso dire che l'orchestra di Bizet è quasi l'unica che ancora io sopporti? Quell'*altra* orchestra che oggi è alle stelle, quella wagneriana, brutale, artificiosa e «incolpevole» a un tempo, che parla in tal modo a tutti insieme i tre sensi dell'anima moderna – quanto mi è nociva questa orchestra wagneriana! La chiamo scirocco. Comincio a sudare in maniera fastidiosa. Il *mio* tempo buono se n'è andato.

Questa musica invece mi sembra perfetta. Si avvicina leggera, morbida, con cortesia. È amabile, non fa *sudare*. «Il bene è leggero, tutto ciò che è divino corre con piedi delicati»: principio primo della mia estetica. Questa musica è malvagia, raffinata, fatalistica: malgrado ciò essa resta popolare – ha la raffinatezza di una razza, non quella di un individuo. È ricca. È precisa. Costruisce, organizza, porta a compimento: con ciò essa è in antitesi alla musica tentacolare, alla «melodia infinita». Si sono mai uditi sulle scene accenti tragici più dolorosi? E in che modo essi vengono raggiunti! Senza smorfie! Senza battere moneta falsa! Senza la *menzogna* del grande stile! – Infine, questa musica considera intelligente, persino come musicista, l'ascoltatore – anche in *questo* essa è il contrapposto di Wagner, il quale, comunque possa essere giudicato sotto altri aspetti, fu in ogni caso il genio *più scortese* del mondo (Wagner ci considera quasi come se – –, ripete così spesso una cosa, che si finisce per disperare e per crederci).

E ancora, io divento un uomo migliore, quando questo Bizet mi incoraggia. Anche un migliore uomo di musica, un migliore *ascoltatore*. È mai possibile prestare un ascolto migliore? – Io seppellisco le mie orecchie anche *sotto* questa musica, ne ascolto la

Studio fotografico Reutlinger. Célestine Galli Marié nel ruolo di Carmen (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Nel novembre 1881 la Galli-Marié cantava al Teatro Paganini di Genova, dove Nietzsche assistette per la prima volta a una rappresentazione di *Carmen* che lo entusiasmò: «ho avuto di nuovo la rivelazione di un bel lavoro», scrisse all'amico Peter Gast il 28 novembre 1881.

Ernesto Fontana. Ritratto di Elisa (detta Lison) Frandin. Litografia nel periodico «Il Teatro Illustrato», dicembre 1883.
Il 9 dicembre 1887 la cantante interpretò Carmen al Théâtre Municipal di Nizza. Tra gli spettatori era Nietzsche che scrisse a Peter Gast: «Durante queste quattro ore io ho vissuto e compreso più cose che non abitualmente in quattro settimane».

Leopoldo Mugnone nel 1891. Fotografia con dedica autografa (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Almeno due volte Nietzsche udì *Carmen* diretta dal giovane Mugnone: a Nizza nel 1887 e a Torino nel 1888.

causa. Mi sembra di viverne la nascita – tremo dinanzi ai pericoli che accompagnano qualsiasi rischiosa impresa, sono rapito dalle fortunate combinazioni di cui Bizet non ha colpa. – E cosa strana! in fondo non ci penso, o non *so* quanto ci pensi. Giacché pensieri del tutto diversi mi corrono intanto per la testa... Si è mai notato che la musica *rende libero* lo spirito? mette ali al pensiero? e che si diventa tanto più filosofi quanto più si diventa musicisti? – Il grigio cielo dell'astrazione come solcato da lampi; abbastanza vivida la luce per tutta la filigrana delle cose; i grandi problemi stanno per essere afferrati; il mondo è come scrutato dall'alto di un monte. – Ho definito appunto il *pathos* filosofico. – E a mia insaputa mi cadono addosso *risposte*, una piccola grandine di ghiaccio e di saggezza, di problemi *risolti*... Dove sono io? – Bizet mi rende fecondo. Ogni cosa buona mi rende fecondo. Io non ho alcun'altra gratitudine, non ho neppure alcun'altra *prova* per ciò che è buono.

2

Anche quest'opera redime; non soltanto Wagner è un «redentore». Con essa si prende congedo dall'*umido* Nord, da tutti i vapori dell'ideale wagneriano. Da tutto questo già ci redime l'azione. Essa ha ancora di Mérimée la logica nella passione, la linea più breve, la *dura* necessità; essa soprattutto possiede quel che è proprio delle regioni calde, l'asciuttezza dell'aria, la *limpidezza* nell'aria. Qui il clima è mutato sotto ogni aspetto. Qui parla un'altra sensualità, un'altra sensibilità, un'altra serenità. Questa musica è serena; ma non di una serenità francese o tedesca. La sua serenità è africana: essa ha su di sé la fatalità, la sua felicità è breve, improvvisa, senza remissione. Invidio Bizet per aver avuto il coraggio di questa sensibilità che fino a oggi non aveva ancora un linguaggio nella musica cólta d'Europa – il coraggio di questa sensibilità meridionale, più abbronzata, più riarsa... Che senso di benessere ci dànno i gialli pomeriggi della sua felicità! Così spingiamo lontano lo sguardo: vedemmo mai un *più placido* mare? – E come ci persuade acquietandoci, la danza moresca! Come, nella sua lasciva melanconia, persino la nostra insaziabilità impara infine a saziarsi! – Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*! *Non* l'amore di una «vergine superiore»! Nessun sentimentalismo tipo Senta! Sibbene l'amore come *fatum*, come *fatalità*, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò *natura*! L'amore che nei suoi strumenti è guerra, nel suo fondo è l'*odio mortale* dei sessi! – Non conosco alcun altro caso, in cui la tragica ironia che costituisce l'essenza dell'amore si sia espressa in maniera tanto rigorosa, abbia trovato una formulazione tanto terribile, come nell'ultimo grido di Don José, con cui si chiude l'opera:

> Sì! *Io* l'ho uccisa,
> *io* – l'adorata mia Carmen!

– Una tale concezione dell'amore (l'unica che sia degna del filosofo –) è rara: essa mette in risalto tra mille un'opera d'arte. Giacché in media gli artisti fanno come tutti, e anche peggio – essi *misconoscono* l'amore. Anche Wagner l'ha misconosciuto. Credono di essere disinteressati ad esso per il fatto che vogliono il vantaggio di un altro essere,

spesso contro il loro proprio vantaggio. Ma in cambio vogliono *possedere* quest'altro essere… Perfino Dio non fa eccezione a questo proposito. Egli è lontano dal pensare «e se ti amo, a te che importa?» – diventa tremendo quando non lo si riama. L'*amour* – con questa massima si ha la ragione della nostra parte sia tra gli dèi che tra gli uomini – *est de tous les sentiments, le plus égoïste, et, par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux* (B. Constant).

3

Già voi vedere quanto questa musica mi *rende migliore*? – *Il faut méditerraniser la musique*: per questa formula ho delle ragioni (*Al di là del bene e del male*, af. 255). Il ritorno alla natura, alla salute, alla serenità, alla giovinezza, alla *virtù*! – Eppure io ero uno dei wagneriani più corrotti… Ero capace di prendere Wagner sul serio…
[…]

Carlo Pollonera. *Entr'acte* nel Teatro Carignano di Torino, 1886 (Torino, Teatro Carignano). Nella stagione di primavera 1888 *Carmen* fu rappresentata 22 volte al Teatro Carignano. Accanto a Adele Borghi nel ruolo di Carmen cantarono in quello di Don José Ottavio Nouvelli e poi (quando era presente Nietzsche) Alberto De Bassini. Escamillo era interpretato da Gaudenzio Salassa, Micaëla da Cecilia Boasso. «Tre altre opere erano state proposte al pubblico, che le ha rifiutate», scrisse Nietzsche a Gast, e in effetti le recite di *Le donne curiose*, *Marta* e *La favorita* furono, sommate tutte insieme, appena sette.

Nietzsche "carmenizzato"

Quando Nietzsche giunse a Torino il 5 aprile 1888, *Carmen* di Bizet figurava nel cartellone della stagione di primavera al Teatro Carignano. Nietzsche (che già si era entusiasmato assistendo a varie recite dell'opera, in particolare nel 1881 a Genova e nel 1887 a Nizza) scrisse all'amico Peter Gast: «successo piramidale, tutto Torino carmenizzato!» (*sic* in italiano). Non andò subito al Carignano, attese fino al 12 maggio, serata d'onore della prima donna Adele Borghi, e ne riferì il giorno dopo a Gast: «Brillante rappresentazione di *Carmen*». Anche se il «*jeu*» dei cantanti gli era parso più efficace a Nizza, lo spettacolo lo soddisfece e nell'*incipit* di *Il caso Wagner, lettera da Torino del maggio 1888* scrisse: «Ho udito ieri - lo credereste? - per la ventesima volta il capolavoro di *Bizet.* Ancora una volta persistetti in un soave raccoglimento».
La recita del 12 maggio fu recensita nella «Gazzetta Piemontese» del giorno successivo:

La serata d'onore di Adele Borghi ha segnato, come del resto era facile prevedere, il punto più alto dei trionfi della *Carmen* in questa fortunata stagione di primavera. Ieri sera il teatro presentava uno spettacolo imponente; non un palchetto, non una sedia vuota, anzi alle sedie se n'era dovuto aggiungere di nuove e dappertutto; così nei palchetti come nelle sedie, un folla di eleganti signore. [...]

La *Carmen* ha avuto, come al solito, un'assai buona esecuzione per parte di tutti. Alla Borghi, che al suo primo entrar sulla scena ebbe un applauso cordiale, venne fatta replicare l'*habanera.* Nel secondo atto il De Bassini, quando entra in scena, cantando la canzone del dragone, ebbe il gentile pensiero di portare a Carmen un grazioso cestello di fiori. Entrambi gli artisti furono fatti segno ad una entusiastica ovazione.
Dopo il secondo atto la seratante cantò una romanza, appositamente scritta per lei da Ippolito Valetta. La romanza piacque assai e la valente cantatrice fu invitata insistentemente a replicarla.
A questo punto dello spettacolo il palcoscenico si convertì in un vero eden di fiori; il palco fu tutto pieno di ricche ed eleganti cestelle, di mazzi, di trofei e di altri lavori vari in fiori freschi e artificiali. Parve una vera pioggia di fiori. Il pubblico frattanto applaudiva calorosamente, richiamando la Borghi innumerevoli volte al proscenio. Lo spettacolo finì, come aveva cominciato, trionfalmente.

Emergono dal trafiletto alcune singolarità della serata che sembra quasi una festa in famiglia: il tenore offre un «grazioso» omaggio di fiori alla prima donna; questa intona, poi replica, una «romanza» composta per lei da un aristocratico ammiratore nonché influente critico musicale (Giuseppe Franchi-Verney conte della Valetta). Al quarto atto Carmen, anticipando di una decina d'anni Fedora, muore in un «vero eden di fiori»: mazzi, ceste, trofei, «lavori vari». E c'è dell'altro: la recensione comparsa nel «Teatro illustrato»

del maggio 1888 afferma che «buona parve altresì l'interpretazione della danza boema della *Jolie fille de Perth* introdotta nell'atto secondo».
Cioè il 'ballabile' composto da Bizet per la festa carnevalesca nella piazza di Perth, quando «ad un cenno di Mab» loro regina «le Zingare, con fiaccole in mano, incominciano le danze». Sono in scena le *bohémiennes*, come in *Carmen*, ma la Scozia medievale desunta dal romanzo di Walter Scott è alquanto lontana e diversa dalla Spagna desunta dalla novella di Mérimée.
La bizzarra intrusione forse giustifica una presunta 'svista' di Nietzsche il quale scrivendo a Gast il 12 marzo 1883 aveva menzionato «la tarantella» della *Carmen*, inesistente; e tuttavia chi può escludere che in una delle molte edizioni a cui aveva assistito qualche disinvolto coreografo avesse inserito una tarantella?

(Mercedes Viale Ferrero)

Adele Borghi nel ruolo di Carmen, fotografia con dedica autografa (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Il 12 maggio 1888 Nietzsche assistette alla serata d'onore della cantante in *Carmen* rappresentata al Teatro Carignano di Torino.

Carmen *alla Scala dal 1885 al 2009*

(Andrea Vitalini)

26 dicembre 1885[1]
10 rappresentazioni
(repliche: 27, 31 dicembre; 1, 3, 6, 16, 24, 30 gennaio; 6 febbraio 1886)

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra
Franco Faccio
Maestro Direttore dei Cori
Giuseppe Cairati
Ispettore di Scena
Gaetano Archinti
Direttore ed Inventore delle Scene
Giovanni Zuccarelli
Sartoria
Eredi Vicinelli
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Fernando Valero
Escamillo
Francesco Pozzi
Le Dancaïre
Napoleone Limonta
Le Remendado
Giovanni Paroli
Moralès
Napoleone Limonta
Zuniga
Raffaele Terzi

Carmen
Virginia Ferni Germano
Micaëla
Ernestina Bendazzi-Secchi
Frasquita
Angelina Vergani
Mercédès
Giulia De Lüttichau
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–

23 febbraio 1896
2 rappresentazioni
(replica: 22 marzo[2])

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra
Rodolfo Ferrari
Maestro Direttore dei Cori
Aristide Venturi
Ispettore di Scena
Egisto Scarlatti
Scenografi
Costantino Magni
Vittorio Rota
Luigi Sala
Mario Sala
Carlo Songa
Vestiario
Ditta Luigi Zamperoni
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Francesco Vignas
Vincenzo Maina
Escamillo
Mario Sammarco
Gualtiero Pagnoni
Le Dancaïre
Michele Wigley
Le Remendado
Enrico Giordano
Moralès
Michele Wigley
Zuniga
Gaetano Monti

Carmen
Ida Rappini
Micaëla
Paolina Leone
Frasquita
Maddalena Ticci
Mercédès
Virginia Ferranti
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–

[1] Edizione in lingua italiana nella traduzione di Antonio de Lauzières. Tale versione verrà utilizzata alla Scala fino alla messa in scena del 1963, con l'eccezione delle rappresentazioni dirette da Karajan nel 1955.
[2] Recita sospesa dopo il III atto per ripetute contestazioni nei confronti del baritono Gualtiero Pagnoni.

19 dicembre 1906[3]
14 rappresentazioni
(repliche: 22, 23, 27, 30 dicembre; 2, 5, 10, 13, 24, 27, 30 gennaio; 7, 14 febbraio 1907)

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra
Arturo Toscanini
Pietro Sormani[4]

Direttore e Ispettore di Scena
Napoleone Carotini

Maestro Direttore del Coro
Aristide Venturi

Scene
Angelo Parravicini
Vittorio Rota
Mario Sala
Carlo Songa

Vestiario
Sartoria Teatrale Chiappa

Coreografo
Vincenzo Dell'Agostino

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Giovanni Zenatello

Escamillo
Giuseppe De Luca

Le Dancaïre
Virgilio Mentasti

Le Remendado
Angelo Badà

Moralès
Ermanno Benedetti

Zuniga
Costantino Thos

Carmen
Maria Gay

Micaëla
Ersilde Cervi

Frasquita
Amelia Campagnoli-Cremona

Mercédès
Adele Ponzano[5]

Una Venditrice
–

Uno Zingaro
–

27 marzo 1913
10 rappresentazioni
(repliche: 30 marzo; 1, 3, 6, 9, 12, 14, 16, 18 aprile)

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra
Tullio Serafin

Maestro Direttore del Coro
Aristide Venturi

Direttore e Ispettore di Scena
Napoleone Carotini

Scene
Angelo Parravicini
Vittorio Rota
Antonio Rovescalli

Figurini
Giuseppe Palanti

Vestiario
Sartoria Teatrale Chiappa

Coreografo
Nicola Guerra

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
José Palet
Bernardo De Muro

Escamillo
Luigi Montesanto

Le Dancaïre
Luigi Baldassarri

Le Remendado
Cesare Spadoni

Moralès
Ermanno Guelpi

Zuniga
Enrico Vannuccini

Carmen
Margherita Dalvarez

Micaëla
Luisa Villani
Rinalda Pavoni

Frasquita
Lina Garavaglia

Mercédès
Rosa Garavaglia

Una Venditrice
–

Uno Zingaro
–

Ballerine Soliste
Gaetana Azzolini
Ettorina Mazzucchelli

[3] Inaugurazione della Stagione.
[4] Dal 27 gennaio 1907, rappresentazioni dirette dal maestro sostituto Pietro Sormani.
[5] Il 24 gennaio venne omesso il *Terzetto delle Carte*, per improvvisa indisposizione di Adele Ponzano.

23 febbraio 1924
5 rappresentazioni
(repliche: 26, 29 febbraio; 2, 4 marzo)

Maestro Concertatore e Direttore
Vittorio Gui
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Direttore della Messa in Scena
Giovacchino Forzano
Scene dipinte da
Pieretto Bianco
Costumi
Sartoria Teatrale Caramba
Coreografo
Giovanni Pratesi
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Miguel Fleta
Stefano Bielina
Escamillo
Benvenuto Franci
Le Dancaïre
Rinaldo Rinaldi
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Aristide Baracchi
Zuniga
Fernando Autori
Carmen
Gabriella Besanzoni
Micaëla
Zita Fumagalli-Riva
Frasquita
Gina Pedroni
Mercédès
Ida Mannarini
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Prima Ballerina
Cia Fornaroli

4 dicembre 1924
8 rappresentazioni
(repliche: 7, 9, 14, 19, 25, 31 dicembre;
3 gennaio 1925)

Maestro Concertatore e Direttore
Vittorio Gui
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Direttore della Messa in Scena
Giovacchino Forzano
Scene dipinte da
Pieretto Bianco
Costumi
Sartoria Teatrale Caramba
Coreografo
Giovanni Pratesi
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Giulio Crimi
Escamillo
Benvenuto Franci
Enrico Molinari
Le Dancaïre
Aristide Baracchi
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Rinaldo Rinaldi
Zuniga
Fernando Autori
Carmen
Giuseppina Zinetti
Micaëla
Ines Alfani Tellini
Frasquita
Gina Pedroni
Mercédès
Lina Lanza
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Prima Ballerina
Cia Fornaroli

1 gennaio 1926
6 rappresentazioni
(repliche: 6, 10, 14, 17, 29 gennaio)

Maestro Concertatore e Direttore
Gabriele Santini
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Direttore della Messa in Scena
Giovacchino Forzano
Scene dipinte da
Pieretto Bianco
Costumi
Sartoria Teatrale Caramba
Coreografo
Giovanni Pratesi
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Antonin Trantoul
Escamillo
Marcel Journet
Le Dancaïre
Aristide Baracchi
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Morales
Rinaldo Rinaldi
Zuniga
Fernando Autori
Carmen
Giuseppina Zinetti
Micaëla
Cesarina Valobra
Frasquita
Ester Guggeri
Mercédès
Gina Pedroni
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Prima Ballerina
Cia Fornaroli

3 febbraio 1927
6 rappresentazioni
(repliche: 8, 11 febbraio; 6, 8, 12 marzo)

Maestro Concertatore e Direttore
Gabriele Santini
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Direttore della Messa in Scena
Giovacchino Forzano
Scene dipinte da
Pieretto Bianco
Costumi
Sartoria Teatrale Caramba
Coreografo
Giovanni Pratesi
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Antonin Trantoul
Escamillo
Benvenuto Franci
Le Dancaïre
Aristide Baracchi
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Aristide Baracchi
Zuniga
Giovanni Azzimonti
Carmen
Giuseppina Zinetti
Micaëla
Cesarina Valobra
Frasquita
Ester Guggeri
Mercédès
Gina Pedroni
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Prima Ballerina
Cia Fornaroli

2 gennaio 1929
4 rappresentazioni
(repliche: 9, 11, 13 gennaio)

Maestro Concertatore e Direttore
Gabriele Santini
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Direttore della Messa in Scena
Giovacchino Forzano
Scene dipinte da
Pieretto Bianco
Costumi
Sartoria Teatrale Caramba
Coreografo
Vincenzo Dell'Agostino
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Antonin Trantoul
Escamillo
Victor Damiani
Le Dancaïre
Aristide Baracchi
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Stefano Ballarini
Zuniga
Giovanni Azzimonti
Carmen
Florica Cristoforeanu
Micaëla
Cesarina Valobra
Frasquita
Elisa Marchini
Mercédès
Gina Pedroni
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Prima Ballerina
Cia Fornaroli

4 aprile 1935
6 rappresentazioni
(repliche: 7, 11, 14, 21, 25 aprile)

Maestro Concertatore e Direttore
Franco Ghione
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Direttore della Messa in Scena
Mario Frigerio
Scene
Pieretto Bianco (I e II atto)
Edoardo Marchioro (III e IV atto)
Figurini
Caramba
Coreografo
Nicola Guerra
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Francesco Merli
Escamillo
Ettore Nava
Le Dancaïre
Aristide Baracchi
Ottavio Serpo
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Fabio Ronchi
Aristide Baracchi
Zuniga
Duilio Baronti
Carmen
Gianna Pederzini
Micaëla
Mafalda Favero
Frasquita
Carla Pogliani
Mercédès
Ebe Ticozzi
Jole Jacchia
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Prima Ballerina
Nives Poli

19 gennaio 1938
5 rappresentazioni
(repliche: 22, 25, 30 gennaio; 3 febbraio)

Maestro Concertatore e Direttore
Franco Capuana
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Regista
Mario Frigerio
Scenografia
del Teatro alla Scala
Coreografo
Pier Luigi Marzoni
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Giovanni Voyer
Escamillo
Ettore Nava
Le Dancaïre
Aristide Baracchi
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Melchiorre Luise
Zuniga
Duilio Baronti
Carmen
Gianna Perderzini
Micaëla
Licia Albanese
Adriana Perris
Frasquita
Matilde Arbuffo
Mercédès
Maria Marcucci
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Prime Ballerine
Lidia Bochsler (II atto)
Elide Bonagiunta (IV atto)

30 gennaio 1943
5 rappresentazioni
(repliche: 2, 7, 11, 14 febbraio)

Maestro Concertatore e Direttore
Antonio Guarnieri
Nino Sanzogno[6]
Maestro del Coro
Achille Consoli
Regista
Alessandro Sanine
Bozzetti delle Scene
Michele Cascella
Scene dipinte da
Giovanni Grandi
Coreografa
Rosa Piovella Ansaldo
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Beniamino Gigli
Galliano Masini
Escamillo
Antenore Reali
Tancredi Pasero
Le Dancaïre
Melchiorre Luise
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Giuseppe Valdengo
Zuniga
Dario Caselli
Carmen
Gianna Pederzini
Micaëla
Maria Minazzi
Frasquita
Renata Villani
Mercédès
Giulietta Simionato
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Primi Ballerini
Edda Martignoni
Dino Cavallo

[6] Ultima rappresentazione diretta da Nino Sanzogno.

31 agosto 1946[7]
4 rappresentazioni
(repliche: 3, 5, 8 settembre)

Maestro Concertatore e Direttore
Gabriele Santini
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Regista
Lothar Wallenstein
Scene
Savino Labò
Coreografia delle Danze
Aurel M. Milloss
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Galliano Masini
Escamillo
Ugo Savarese
Le Dancaïre
Aristide Baracchi
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Attilio Barbesi
Zuniga
Giuseppe Modesti
Carmen
Fedora Barbieri
Micaëla
Ornella Rovero
Frasquita
Renata Villani
Mercédès
Ebe Ticozzi
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Primi Ballerini
Luciana Novaro
Carlo Faraboni

25 febbraio 1949
5 rappresentazioni
(repliche: 27 febbraio; 1, 3, 5 marzo)

Maestro Concertatore e Direttore
Antonino Votto
Maestro del Coro
Vittore Veneziani
Regista
Gustav Olah
Bozzetti e Figurini
Gustav Olah
Coreografia
Léonide Massine
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Ramon Vinay
Escamillo
Paolo Silveri
Le Dancaïre
Enrico Campi
Le Remendado
Giuseppe Nessi
Moralès
Attilio Barbesi
Zuniga
Eraldo Coda
Carmen
Fedora Barbieri
Micaëla
Vera C. Montanari
Frasquita
Nerina Ferrari
Mercédès
Ebe Ticozzi
Una Venditrice
–
Uno Zingaro
–
Danze
Gilda Majocchi
Giovanni Brinati
Gino Pessina
Vera Colombo
Walter Venditti
Luciana Novaro
Ugo Dell'Ara

[7] Stagione Lirica Estiva al Palazzo dello Sport di Milano.

18 gennaio 1955[8]
6 rappresentazioni
(repliche: 20, 22, 25, 30 gennaio; 1 febbraio)

Maestro Concertatore e Direttore
Herbert von Karajan
Maestro del Coro
Norberto Mola
Regia
Herbert von Karajan
Bozzetti e Figurini
Ita Maximovna
Coreografia
Léonide Massine
Mariemma
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Giuseppe Di Stefano

Escamillo
Michel Roux

Le Dancaïre
Mario Carlin

Le Remendado
Gino Del Signore

Moralès
Enzo Sordello

Zuniga
Giuseppe Modesti

Carmen
Giulietta Simionato

Micaëla
Rosanna Carteri
Martha Angelici

Frasquita
Graziella Sciutti

Mercédès
Luisa Ribacchi

Una Venditrice
–

Uno Zingaro
–

Interpreti del Ballo
Gilda Majocchi
Mariemma
Juan Morilla
Ruben Nieto

9 aprile 1959
12 rappresentazioni
(repliche: 15, 18, 20, 23, 26 aprile; 3, 10, 13 maggio; 21, 23, 25 luglio)

Maestro Concertatore e Direttore
Nino Sanzogno
Lovro von Matacic[9]
Antonio Tonini
Maestro del Coro
Norberto Mola
Regia di
Franco Enriquez
Bozzetti
Georges Wakhévitch
Collaborazione ai Costumi
Jacqueline Moreau
Coreografia
Léonide Massine
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Franco Corelli
Mario Del Monaco
Angelo Loforese
Giuseppe Di Stefano

Escamillo
Giangiacomo Guelfi
Ettore Bastianini
Anselmo Colzani

Le Dancaïre
Arturo La Porta
Armando Manelli
Virgilio Carbonari

Le Remendado
Piero De Palma
Franco Ricciardi

Moralès
Lorenzo Testi

Zuniga
Antonio Cassinelli

Carmen
Giulietta Simionato
Gloria Lane

Micaëla
Aureliana Beltrami
Renata Scotto
Ivana Tosini
Gabriella Tucci
Angela Vercelli

Frasquita
Lydia Marimpietri
Vittorina Magnaghi

Mercédès
Biancamaria Casoni
Anna Maria Rota
Luisa Ribacchi

Una Venditrice
–

Uno Zingaro
–

Solisti Danze
Amedeo Amodio
Walter Venditti
Vera Colombo
Carmen Puthod
Elettra Morini
Vivienne Bocca
Tilde Baroni
Antonio Di Giovanni
Alfredo Caporilli
Ercole Oriani

[8] Edizione in lingua originale.
[9] Rappresentazioni di luglio, nell'ambito della Stagione Lirica Estiva, dirette da Lovro von Matacic (21 e 23 luglio) e da Antonio Tonini (25 luglio).

1 febbraio 1960
16 rappresentazioni
(repliche: 4, 7, 10, 13, 21, 27 febbraio; 2, 5, 11, 13 marzo; 9, 12, 16, 20, 23 aprile)

Maestro Concertatore e Direttore
Nino Sanzogno
Maestro del Coro
Norberto Mola
Regia di
Franco Enriquez
Bozzetti
Georges Wakhévitch
Collaborazione ai Costumi
Jacqueline Moreau
Coreografia
Léonide Massine
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Giuseppe Di Stefano
Dimiter Usunov
Franco Corelli

Escamillo
Ernest Blanc
Dino Dondi
Aldo Protti

Le Dancaïre
Virgilio Carbonari

Le Remendado
Piero De Palma

Moralès
Lorenzo Testi

Zuniga
Antonio Cassinelli

Carmen
Giulietta Simionato
Gloria Lane

Micaëla
Gabriella Tucci
Onelia Fineschi

Frasquita
Jeda Valtriani

Mercédès
Biancamaria Casoni

Una Venditrice
–

Uno Zingaro
–

Solisti Danze
Amedeo Amodio
Walter Venditti
Juan Morilla
Vera Colombo
Carmen Puthod
Elettra Morini
Vivienne Bocca
Tilde Baroni
Antonio Di Giovanni
Ercole Oriani
Alfredo Caporilli

14 marzo 1963
9 rappresentazioni
(repliche: 21, 24, 27, 31 marzo; 6, 10, 18, 25 aprile)

Maestro Concertatore e Direttore
Nino Sanzogno
Maestro del Coro
Norberto Mola
Regia di
Carlo Maestrini
Bozzetti
Georges Wakhévitch
Coreografia
Léonide Massine
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Mario Del Monaco
Gastone Limarilli

Escamillo
Lino Puglisi

Le Dancaïre
Dino Mantovani

Le Remendado
Piero De Palma

Moralès
Alfredo Giacomotti

Zuniga
Antonio Zerbini

Carmen
Giulietta Simionato

Micaëla
Mirella Freni
Lydia Marimpietri

Frasquita
Anna Novelli

Mercédès
Stefania Malagù

Una Venditrice
–

Uno Zingaro
–

Solisti Danze
Amedeo Amodio
Vera Colombo
Elettra Morini
Tilde Baroni
Ercole Oriani
Antonio Di Giovanni
Alfredo Caporilli

17 gennaio 1972[10]
16 rappresentazioni
(repliche: 20, 23, 27, 30 gennaio; 4, 8, 11, 14, 17, 21, 23, 26, 29 aprile; 2, 6 maggio)

Concertatore e Direttore d'Orchestra
Georges Prêtre
Maestro del Coro
Romano Gandolfi
Regia di
Mauro Bolognini
Scene
Pier Luigi Samaritani
Costumi
Chloe Obolenski
Coreografia
Antonio Gades
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Guy Chauvet
Giorgio Casellato-Lamberti
Giuseppe Di Stefano
Pier Miranda Ferraro

Escamillo
José Van Dam
Ernest Blanc
Gabriel Bacquier
Felice Schiavi

Le Dancaïre
Nino Carta

Le Remendado
Franco Ricciardi
Pier Francesco Poli

Moralès
Arturo Testa

Zuniga
Loris Gambelli
Carlo Del Bosco

Carmen
Fiorenza Cossotto
Viorica Cortez
Franca Mattiucci

Micaëla
Helen Donath
Maria Chiara
Wilma Vernocchi
Lydia Marimpietri
Mirella Freni

Frasquita
Giovanna Santelli
Jeda Valtriani

Mercédès
Nicoletta Ciliento
Rosemarie De Rive

Una Venditrice
Maria Grazia Allegri
Nella Verri

Uno Zingaro
Dino Mantovani
Giovanni De Angelis

Primi Ballerini
Antonio Gades
Bruno Telloli

29 aprile 1974
8 rappresentazioni
(repliche: 3, 6, 9, 11, 13, 16, 18 maggio)

Concertatore e Direttore d'Orchestra
Georges Prêtre
Maestro del Coro
Romano Gandolfi
Regia di
Mauro Bolognini
Scene
Pier Luigi Samaritani
Costumi
Chloe Obolenski
Coreografia
Antonio Gades
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Nicolai Gedda
Plácido Domingo

Escamillo
José Van Dam

Le Dancaïre
Nino Carta

Le Remendado
Pier Francesco Poli

Moralès
Arturo Testa

Zuniga
Carlo Del Bosco

Carmen
Fiorenza Cossotto

Micaëla
Adriana Maliponte

Frasquita
Giovanna Santelli

Mercédès
Nicoletta Ciliento

Una Venditrice
Maria Grazia Allegri

Uno Zingaro
Dino Mantovani

Primo Ballerino
Bruno Telloli

[10] Da questa stagione l'opera verrà sempre rappresentata in lingua originale.

7 dicembre 1984[11]
10 rappresentazioni
(repliche: 11, 14, 16, 19, 23 dicembre;
5, 8, 10, 13 gennaio 1985)

Concertatore e Direttore d'Orchestra
Claudio Abbado
Direttore del Coro
Giulio Bertola
Regia, Scene e Luci
Piero Faggioni
Costumi
Maurizio Millenotti e Piero Faggioni
Orchestra e Coro[12]
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Plácido Domingo
José Carreras
Escamillo
Ruggero Raimondi
Le Dancaïre
Armando Ariostini
Le Remendado
Ernesto Gavazzi
Moralès
Orazio Mori
Silvestro Sammaritano
Zuniga
Jean Laine
Carmen
Shirley Verrett
Agnes Baltsa
Micaëla
Alida Ferrarini
Patrizia Pace
Frasquita
Antonella Bandelli
Alba Pretigni
Mercédès
Petra Malakova
Jadranka Jovanovic
Una Venditrice
Maria Grazia Allegri
Uno Zingaro
Silvestro Sammaritano
Aldo Bramante
Lillas Pastia
Aldo Bramante
Paolo Marini
La Guida
Henri Gauland
Andrés
Serge Sauvé
Ballerini
Maremma Sandoval
Miguel Sandoval

10 giugno 2004[13]
13 rappresentazioni
(repliche: 12, 19, 22, 23, 25, 28 giugno;
8, 10, 13, 15, 20, 22 luglio)

Direttore
Michel Plasson
Maestro del Coro
Bruno Casoni
Regia
Nicolas Joël
Scene
Ezio Frigerio
Costumi
Franca Squarciapino
Luci
Vinicio Cheli
Coreografia
Patrick Segot
Orchestra, Coro e Corpo di Ballo[14]
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don José
Walter Fraccaro
Carl Tanner
Maria Malagnini
Escamillo
Ildar Abdrazakov
Marcin Bronikowski
Mark Steven Doss
Le Dancaïre
Francis Dudziak
Piero Terranova
Le Remendado
Rodolphe Briand
Antonie Normand
Moralès
Fabio Capitanucci
Jean Pascal Introvigne
Zuniga
Jean Pascal Introvigne
Nicolas Testé
Carmen
Julia Gertseva
Irina Mishura
Micaëla
Angela Marambio
Michelle Canniccioni
Carmen Giannattasio
Nicoleta Ardelean
Frasquita
Patricia Fernandez
Isabelle Cals
Mercédès
Carla Di Censo
Sarah Vaysset
Una Venditrice
Marzia Castellini
Amor Perez Lopez
Uno Zingaro
Massimo Pagano
Bruno Gaudenzi
Lillas Pastia
Laurent Gerber
Matteo Zanotti
La Guida
Laurent Gerber
Matteo Zanotti

[11] Inaugurazione della Stagione. Diretta integrale su Raiuno TV.
[12] Con la partecipazione del Coro di Voci Bianche del Teatro alla Scala diretto da Marco Faelli.
[13] Al Teatro degli Arcimboldi, sede temporanea dell'attività della Scala durante i lavori di restauro della Sala del Piermarini. Sospesa per sciopero la prima rappresentazione programmata per il 7 giugno 2004.
[14] Con la partecipazione del Coro di Voci Bianche del Teatro alla Scala e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano diretto da Alfonso Caiani.

7 dicembre 2009[15]
8 rappresentazioni
(repliche: 4[16], 10, 13, 15, 18, 20, 23 dicembre)

Direttore
Daniel Barenboim
Maestro del Coro
Bruno Casoni
Regia e Costumi
Emma Dante
Scene
Richard Peduzzi
Luci
Dominique Bruguière
Movimenti Coreografici
Manuela Lo Sicco
Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala[17]
Compagnia Teatrale
Compagnia Sud Costa Occidentale[18]

INTERPRETI

Don José
Jonas Kaufmann
Riccardo Massi[19]
Escamillo
Erwin Schrott
Le Dancaïre
Francis Dudziak
Le Remendado
Rodolphe Briand
Moralès
Mathias Hausmann
Zuniga
Gabor Bretz
Carmen
Anita Rachvelishvili
Micaëla
Adriana Damato
Frasquita
Michèle Losier
Mercédès
Adriana Kučerová
Una Venditrice
Perla Viviana Cigolini
Uno Zingaro
Lorenzo B. Tedone
Lillas Pastia
Gabriel Da Costa
La Guida
Carmine Maringola

[15] Serata inaugurale della Stagione d'opera e balletto 2009-10.
[16] Anteprima dedicata ai giovani – La Scala Under 30.
[17] Con la partecipazione del Coro di Voci Bianche del Teatro alla Scala e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano diretto da Alfonso Caiani.
[18] Direttrice della Compagnia Sud Costa Occidentale: Emma Dante. Con la partecipazione di Allievi della Scuola di Ballo della Scala, diretta da Frédéric Olivieri.
[19] Nall'Anteprima Giovani del 4 dicembre il ruolo di *Don José* fu sostenuto da Riccardo Massi in sostituzione di Jonas Kaufmann indisposto.

CARMEN

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI

Tratto dalla novella di PROSPERO MÉRIMÉE

PAROLE DI

H. MEILHAC E L. HALÉVY

MUSICA DI

GIORGIO BIZET

TEATRO ALLA SCALA

Stagione di Carnevale-Quaresima 1885-86

IMPRESA FRATELLI CORTI

MILANO

EDOARDO SONZOGNO, Editore

14. – Via Pasquirolo. – 14.

La prima rappresentazione di *Carmen* alla Scala, 26 dicembre 1885. Frontespizio del libretto.

Virginia Ferni Germano, la prima interprete di Carmen alla Scala (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Maria Gay nell'edizione
del 19 dicembre 1906,
diretta da Arturo Toscanini.

Giuseppina Zinetti interprete di Carmen
il 4 dicembre 1924 e il 3 febbraio 1927.

Gabriella Besanzoni
nell'edizione del 23 febbraio 1924,
diretta da Vittorio Gui.

Cinque Carmen scaligere tra il 1906 e il 1943

Gianna Pederzini, Carmen in più edizioni dal 1935 al 1943.

Florica Cristoforeanu
che ebbe il ruolo di Carmen
il 2 gennaio 1929.

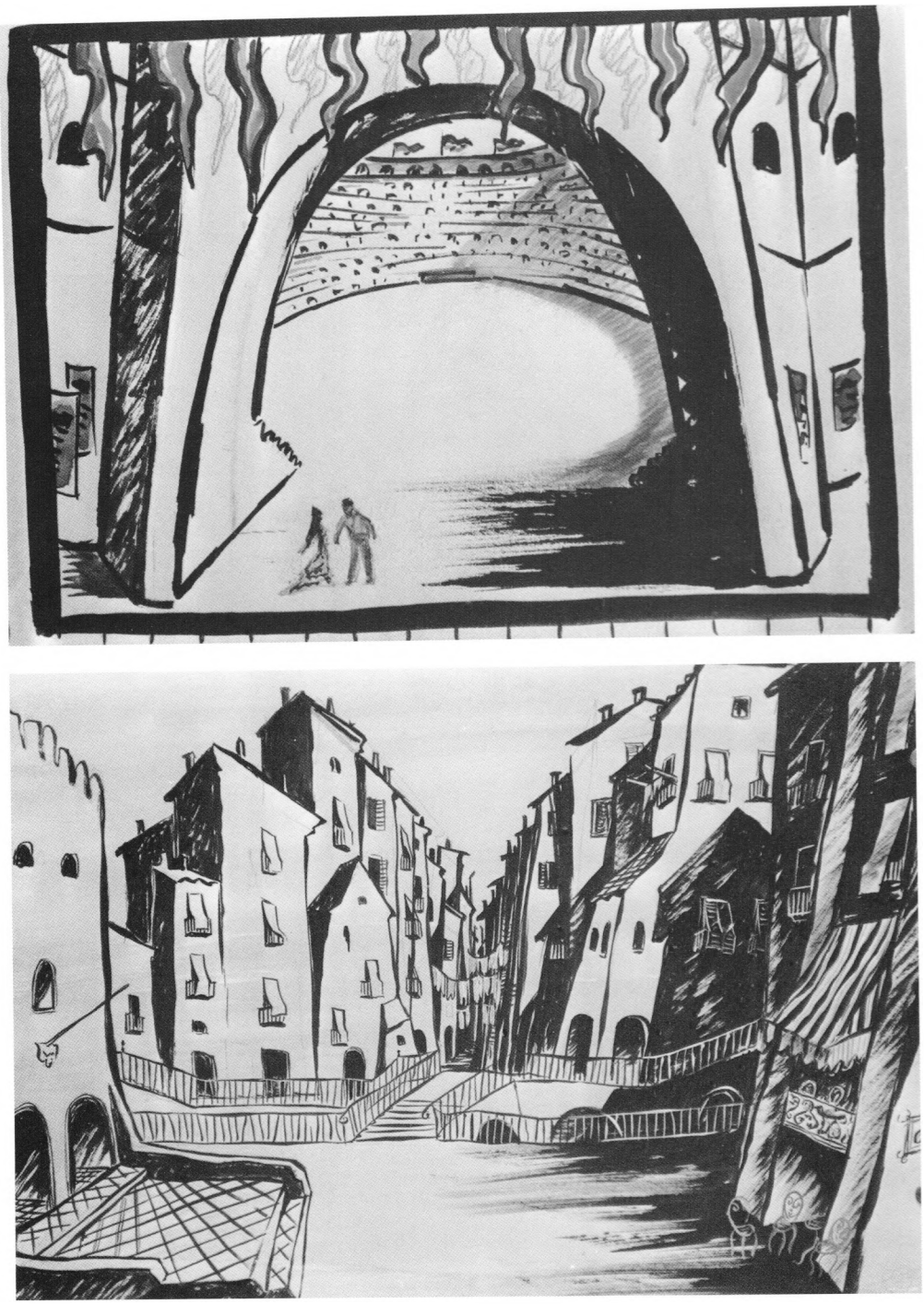
Giuseppe Palanti. Figurini per *Carmen* a Milano, Teatro alla Scala, 27 marzo 1913 (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Don José nell'atto III.

Escamillo.

«Alguasiles». Nelle corride gli *Alguasiles* sono i due valletti a cavallo che aprono il *paseillo* e che, giunti davanti al palco, chiedono le chiavi del *toril*, la stalla dei tori. Sul disegno è incollata una cartolina illustrata, evidentemente la fonte di Palanti, in cui è appunto raffigurata la «*petición de la llave*» (richiesta della chiave).

In alto a sinistra: Frate; a destra: Zingaro.
In basso a sinistra e a destra: Zingara.

Carmen a Milano, Teatro alla Scala, 4 aprile 1935, direttore Franco Ghione, scene di Pieretto Bianco (atti I e II) e di Edoardo Marchioro (atti III e IV), costumi di Caramba.
Studio fotografico Crimella. La scena di Pieretto Bianco con un momento dell'azione nell'atto I (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Carmen a Milano, Teatro alla Scala, 18 gennaio 1955, direzione e regia di Herbert von Karajan.
Ita Maximovna. I bozzetti delle scene.
In alto: le mura della vecchia arena, atto IV.
In basso: una piazza di Siviglia, atto I.

Carmen a Milano, Teatro alla Scala, 9 aprile 1959, direzione di Nino Sanzogno, regia di Franco Enriquez.
Georges Wakhévitch, bozzetti delle scene e figurini.
In alto: una piazza di Siviglia, atto I.
In basso: una piazza di Siviglia in prossimità dell'arena, atto IV.

Foto Erio Piccagliani

Foto Erio Piccagliani

In alto: Giulietta Simionato (Carmen) nell'atto I, ed Ettore Bastianini (Escamillo) nell'atto IV.
In basso: Mario Del Monaco (Don José) e Renata Scotto (Micaëla).

Foto Erio Piccagliani

Foto Erio Piccagliani

Carmen a Milano, Teatro alla Scala, 1 febbraio 1960, direttore Nino Sanzogno, regia di Franco Enriquez.
In alto: Ernest Blanc, interprete di Escamillo nel IV atto.
In basso: Luigi Oldani con Franco Enriquez.

Foto Erio Piccagliani

Foto Erio Piccagliani

Carmen a Milano, Teatro alla Scala, 14 marzo 1963.
In alto: Mirella Freni (Micaëla) e Mario Del Monaco (Don José) nell'atto I.
In basso: Mario Del Monaco (Don José) e Giulietta Simionato (Carmen) nell'atto I.

Foto Erio Piccagliani

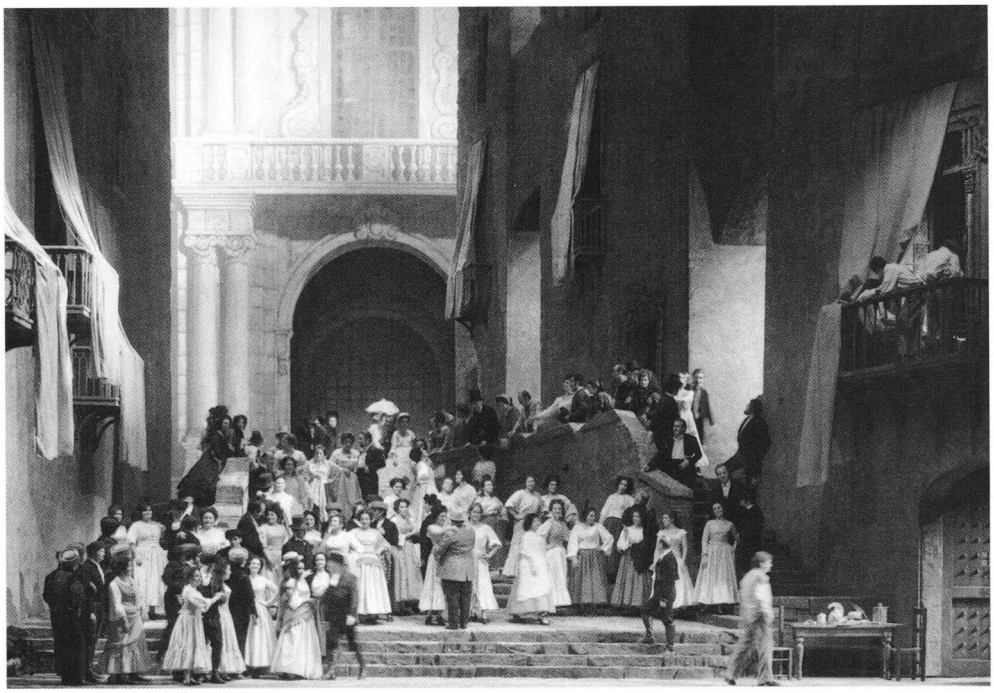


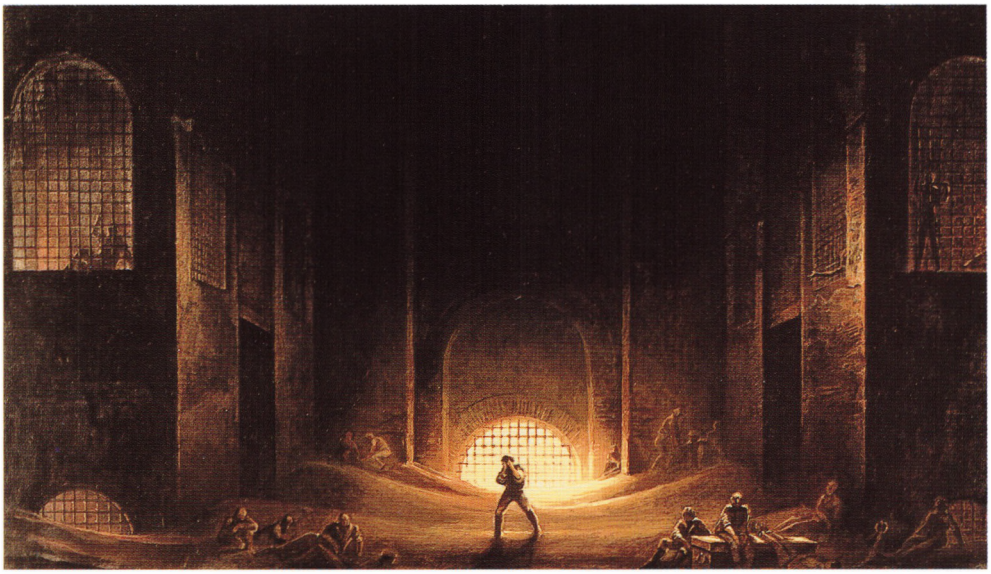
Foto Erio Piccagliani

In questa pagina e nelle due seguenti: *Carmen* a Milano, Teatro alla Scala, 17 gennaio 1972, direttore Georges Prêtre, regia di Mauro Bolognini.
In alto: Una scena d'assieme nell'atto I.
In basso: Un momento dell'azione nell'atto IV.

Foto Erio Piccagliani

Foto Erio Piccagliani

Carmen a Milano, Teatro alla Scala, 29 aprile 1974.
In alto: Fiorenza Cossotto (Carmen) e Nicolai Gedda (Don José).
In basso: Plácido Domingo interprete di Don José, nell'atto I.



In questa pagina e nelle seguenti: *Carmen* a Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1984.
Direttore Claudio Abbado, regia, scene e luci di Piero Faggioni, costumi di Maurizio Millenotti e Piero Faggioni.
In questa pagina: due bozzetti di Piero Faggioni per il I e il IV atto.

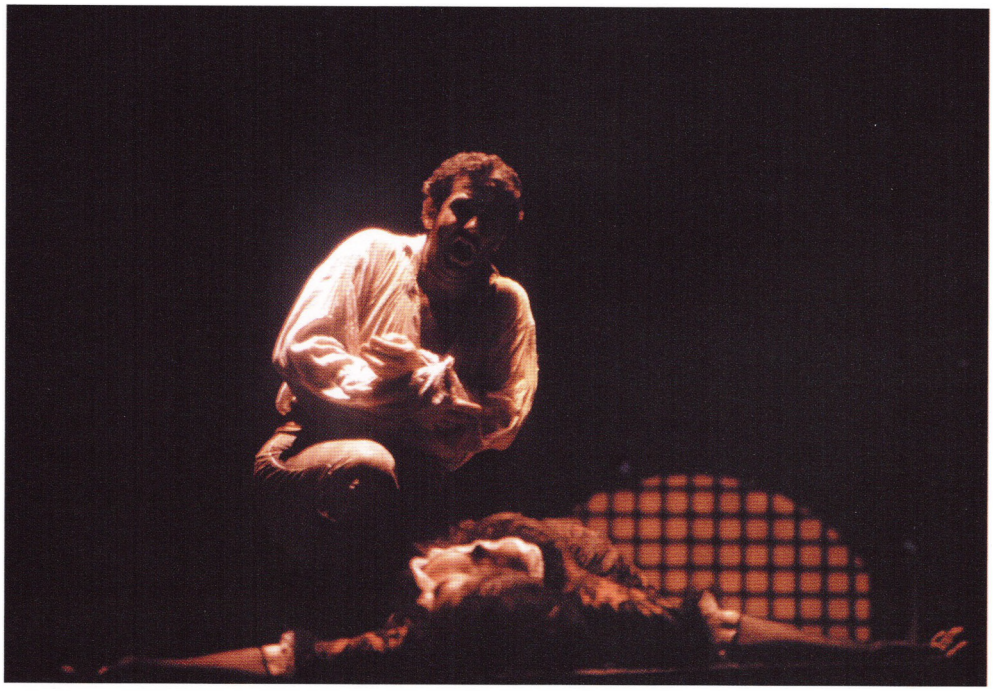


Foto Lelli & Masotti

Foto Lelli & Masotti

In alto: Plácido Domingo (Don José).
In basso: Shirley Verrett (Carmen) e Ruggero Raimondi (Escamillo).

Foto Leili & Mascotti

Agnes Baltsa (Carmen) e José Carreras (Don José).

Foto Andrea Tamoni

In questa pagina e nelle seguenti: *Carmen* a Milano, Teatro degli Arcimboldi, 10 giugno 2004.
Direttore Michel Plasson, regia di Nicolas Joël, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino.
Ildar Abdrazakov (Escamillo).

Foto Andrea Tamoni

Foto Andrea Tamoni

In alto: Julia Gertseva (Carmen) e Ildar Abdrazakov (Escamillo).
In basso: un momento dell'atto IV.

Foto Andrea Tamoni

Foto Andrea Tamoni

In alto: Julia Gertseva (Carmen) e Ildar Abdrazakov (Escamillo).
In basso: Julia Gertseva (Carmen) e Walter Fraccaro (Don José).

Foto Andrea Tamoni

Foto Andrea Tamoni

In alto: Angela Marambio (Micaëla) e Walter Fraccaro (Don José).
In basso: Julia Gertseva (Carmen).

Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

In questa pagina e nelle seguenti: *Carmen* a Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 2009.
Direttore Daniel Barenboim, regia e costumi di Emma Dante, scene di Richard Peduzzi e luci di Dominique Bruguière. In alto: un momento dell'atto I.
In basso: Anita Rachvelishvili (Carmen).

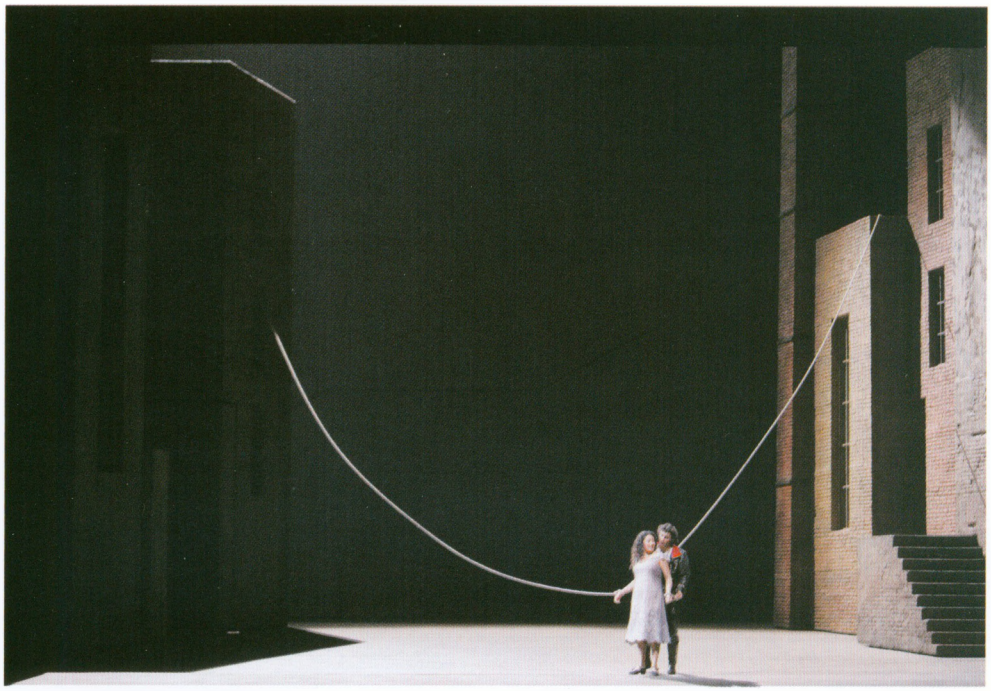


Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

In alto: Anita Rachvelishvili (Carmen) e Jonas Kaufmann (Don José). Atto I.
In basso: Jonas Kaufmann (Don José), Gabor Bretz (Zuniga) e Anita Rachvelishvili (Carmen).

Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

In alto: Anita Rachvelishvili (Carmen) e Jonas Kaufmann (Don José).
In basso: Anita Rachvelishvili (Carmen) fra Michèle Losier (Frasquita) e Adriana Kučerová (Mercédes).

Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

In alto: Erwin Schrott (Escamillo).
In basso: Anita Rachvelishvili (Carmen) e Jonas Kaufmann (Don José).

Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

In alto: un momento dell'atto IV.
In basso: Adriana Damato (Micaëla).

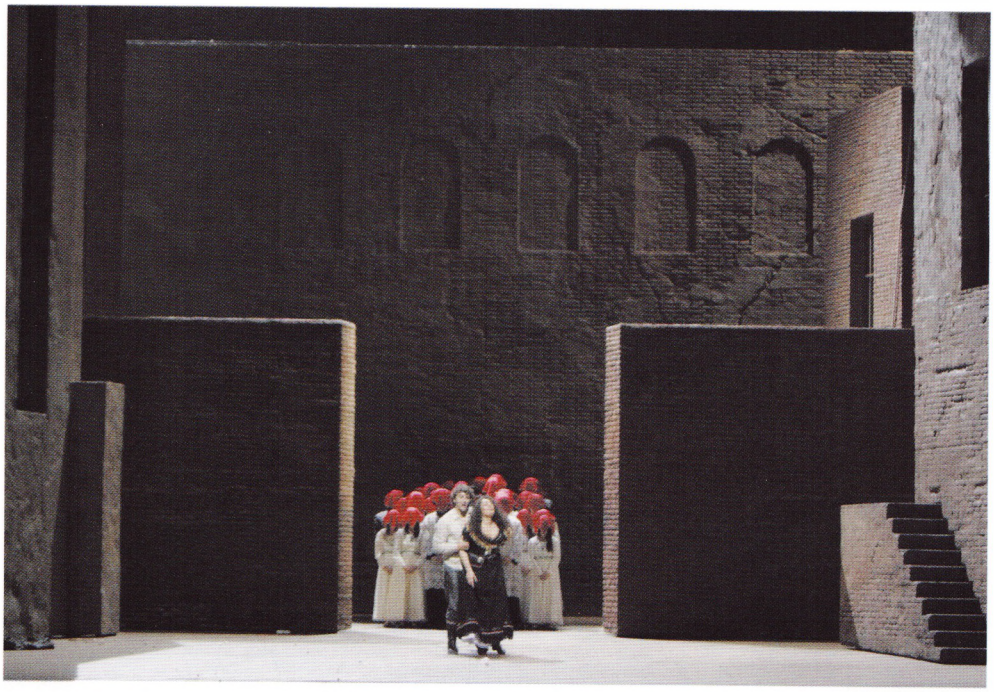


Foto Marco Brescia

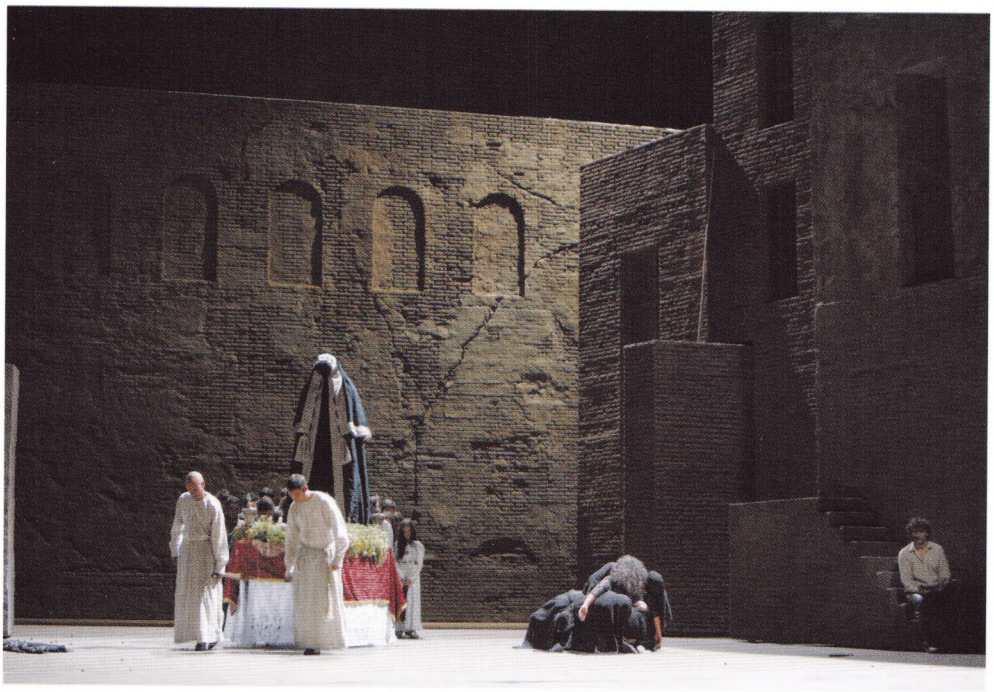


Foto Marco Brescia

In alto: Anita Rachvelishvili (Carmen) e Jonas Kaufmann (Don José). Atto IV.
In basso: un momento dell'atto IV.

Foto Marco Brescia

Gustavo Dudamel.

Gustavo Dudamel

Nato a Barquisimeto (Venezuela), dove ha studiato violino al Conservatorio "Jacinto Lara" con José Luis Jiménez e poi con José Francisco del Castillo presso l'Accademia Latino-Americana di Violino. Nel 1996 ha iniziato i suoi studi con Rodolfo Saglimbeni ed è stato nominato Direttore Musicale della Amadeus Chamber Orchestra. Nel 1999 ha assunto la carica di Direttore Musicale della Simón Bolívar Youth Orchestra (SBYO) e ha proseguito gli studi con José Antonio Abreu, fondatore dell'Orchestra. Nel maggio 2004 ha trionfato al concorso inaugurale della "Bamberger Symphoniker Gustav Mahler Conducting Competition" e nel maggio 2007 ha vinto il "Premio de la Latinidad" per i suoi contributi alla vita culturale dell'America Latina. Nel 2008 gli è stato conferito il prestigioso "Prince of Asturias Award for the Arts" e nel 2007 il "Royal Philharmonic Society Music Award for Young Artists" da parte della Harvard University. Nel giugno 2009 ha ricevuto la laurea *ad honorem* dalla "Universidad Centro-Occidental Lisandro Alvarado", nella sua città natale. È inoltre "Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres" (2009) e ha ottenuto il "2010 Eugene MacDermott Award in the Arts at MIT".

Il suo debutto discografico (2006), *Quinta* e *Settima Sinfonia* di Beethoven con la SBYO, gli vale il premio "2007 Echo" (Germania) quale "New Artist of the Year". Ancora con la SBYO registra la *Quinta Sinfonia* di Mahler, *FIESTA* (principalmente composizioni latino-americane), la *Quinta Sinfonia* e *Francesca da Rimini* di Čajkovskij, *La noche de los Mayas* di Revueltas e *Le sacre du printemps* di Stravinskij (giugno 2010). Tra le registrazioni in DVD: il concerto inaugurale quale Direttore Musicale della Los Angeles Philharmonic (8 ottobre 2009); il concerto per il compleanno di papa Benedetto XVI; *Quadri da una esposizione* di Musorgskij/Ravel e il *Triplo Concerto* di Beethoven con Martha Argerich, Renaud e Gaitier Capuchon e la SBYO. Con la Los Angeles Philharmonic ha diretto *City Noir* di John Adams e la *Prima Sinfonia* di Mahler nonché la *Symphonie fantastique* di Berlioz e il *Concerto per orchestra* di Bartók.

Al Teatro alla Scala ha già diretto *Don Giovanni* di Mozart (ottobre 2006), *La bohème* di Puccini (luglio 2008) e alcuni concerti (2002, 2006, 2008 e 2009).

La stagione in corso e anche la prossima sono fitte di appuntamenti. È impegnato a dirigere la Los Angeles Philharmonic, la Gothenburg Symphony, i Wiener Philharmoniker, i Berliner Philharmoniker e la SBYO in tutto il mondo (Los Angeles, New York, Lisbona, Madrid, Colonia, Londra, Parigi, Budapest, Vienna, Berlino, Salisburgo, Gothenburg, Caracas, São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Città del Messico...) e ad affrontare diversi autori (Bizet, Verdi, Adams, Bernstein, Beethoven, Mahler, Brahms, Messiaen, Bruckner, Gorecki, Gubaidulina, Lieberson, Mackey, Schumann, Šostakovič, Takemitsu e Weber, Mahler, Brahms e Dvořák...).

Foto Carmine Maringola

Emma Dante.

Emma Dante

Nata a Palermo nel 1967, esplora il tema della famiglia e dell'emarginazione attraverso una poetica di tensione e follia, dove non manca una punta di umorismo.
Drammaturga e regista, si è diplomata a Roma nel 1990 all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico".
Socia del Gruppo della Rocca (1993-95), nel 1999 costituisce a Palermo la Compagnia Sud Costa Occidentale, con la quale vince il Premio Scenario 2001 per il progetto *mPalermu* e il Premio Ubu 2002 come novità italiana; nel 2001 il Premio Lo Straniero, assegnato da Goffredo Fofi, come giovane regista emergente; nel 2003 il Premio Ubu per *Carnezzeria* come migliore novità italiana; nel 2004 il Premio Gassman come migliore regista italiana, il Premio della Critica (Associazione Nazionale Critici del Teatro) per la drammaturgia e la regia, e il Premio Donnadiscena (Premio Nazionale Regia); nel 2005 il Premio Golden Graal come migliore regista per lo spettacolo *Medea*; nel 2009 il Premio Vittorini e il Premio Super Vittorini per il romanzo *Via Castellana Bandiera*, e il Premio Sinopoli per la cultura.
Dal 2001 ha messo in scena: *mPalermu* (spettacolo vincitore del Concorso Premio Scenario, edizione 2001, e del Premio Ubu 2002), uno spettacolo che parla della sua città natale, di interni e di esterni divisi da una soglia che è impossibile varcare; *Carnezzeria* (Premio Ubu 2003), storia di una famiglia di carne da macello, con i suoi legami morbosi, con le sue foghe isteriche e paralizzanti, con la sua aria ristagnata di odore di fumo; *Medea* da Euripide, prodotto dal Teatro Mercadante di Napoli; *La scimia*, liberamente tratto da *Le due zitelle* di Tommaso Landolfi (prodotto dal CRT di Milano e dalla Biennale di Venezia); *Vita mia* (prodotto dalla Compagnia Sud Costa Occidentale, Roma Europa Festival, Castel dei Mondi di Andria, Rose des Vents di Lille); *Mischelle di Sant'Oliva* (prodotto dalla Compagnia Sud Costa Occidentale, Festival delle Colline Torinesi, Chambéry e Dro Desera); *Cani di bancata*, uno spettacolo sulla mafia, in cui la Madre-Mafia (Mammasantissima) invita nella Casa Santa i suoi figli per spogliarli di ogni potere e di ogni simbolo gerarchico e trasformarli in funzioni di un sistema che diventa invisibile; *Il festino*, il soliloquio di due gemelli che festeggiano il loro compleanno; *Eva e la Bambola*, *performances* per Carmen Consoli in Teatro – tour 2007-08; *Le pulle* (prodotto dal Teatro Mercadante di Napoli e dal Théâtre du Rond-point Paris, in coproduzione con il Théâtre National de la Communauté Française di Bruxelles), operetta amorale della quale sono protagoniste cinque puttane ("pulle" in palermitano), quattro travestiti e un trans.
Alterna la sua attività di regista a quella di attrice spaziando dal teatro al cinema e alla televisione. Ha recitato con Andrea Camilleri, Davide Iodice, Roberto Guicciardini, Gabriele Vacis, Valeria Moriconi, Galatea Ranzi, Francesco Martinetti, Aurelio Grimaldi, Michele Placido, Vittorio Gassman, Nanny Loy, Marcello Mastroianni...
Ha pubblicato: *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana* con una prefazione di Andrea Camilleri (Fazi, 2007) e il suo primo romanzo *Via Castellana Bandiera* (Rizzoli, 2008), vincitore del Premio Vittorini.
Sono attualmente in tournée in Italia e all'estero: *mPalermu*, *Carnezzeria*, *Vita mia*, *Mischelle di Sant'Oliva* e *Le pulle*.
La sua prima regia lirica è stata *Carmen* di Bizet, spettacolo che ha aperto la stagione scaligera 2009-10.

Richard Peduzzi

Nato a Argentan, nel dipartimento di Orne, nella Bassa Normandia, è scenografo (di teatro, cinema e teatro d'opera), autore, architetto e pittore. Dal 1969 firma tutte le scenografie per gli spettacoli del regista Patrice Chéreau. Nel quinquennio 1976-80 i due artisti hanno allestito insieme a Bayreuth l'edizione di *Der Ring des Nibelungen* in occasione del centenario della prima esecuzione completa della tetralogia di Wagner. Sempre con la direzione di Pierre Boulez, hanno messo in scena la prima esecuzione assoluta della versione completa in tre atti di *Lulu* di Berg andata in scena nel 1979 all'Opéra National de Paris e al Teatro alla Scala. Tra gli altri spettacoli operistici: *L'italiana in Algeri* di Rossini (Spoleto, 1969), *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach (Opéra National de Paris, 1974), *Lucio Silla* di Mozart (Teatro alla Scala, 1984), *Wozzeck* di Berg (Théâtre du Châtelet, 1992), *Don Giovanni* di Mozart (Festival di Salisburgo, 1994). Ha partecipato anche alla realizzazione dei film di Chéreau, tra cui *La Reine Margot* (1994) e *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998). Ha ricevuto in varie occasioni il César Award per la miglior scenografia. Nella trentina di scenografie per la prosa, ricordiamo *Lulu* di Wedekind (Piccolo Teatro di Milano, 1972), *Peer Gynt* di Ibsen (TNP Villeurbanne, Parigi, 1981), *Lotta di negro e cani*, di Bernard-Marie Koltès (Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1983), autore al quale si è particolarmente dedicato. Il Festival di Salisburgo lo ha voluto per *Mahagonny* de Bertolt Brecht e Kurt Weill, per la regia di Peter Zadek (1998).
Ha collaborato anche a numerosi spettacoli di Luc Bondy, tanto d'opera quanto di prosa: *Racconto d'inverno* di Shakespeare, *Il cammino solitario* di Schnitzler (1988), *Il tempo e la stanza* di Botho Strauß, *Giocare col fuoco* di Strindberg (1996), *Le nozze di Figaro* di Mozart per il Festival di Salisburgo (1995), *Il giro di vite* di Britten per il Festival di Aix-en-Provence (2001), *Anatol* di Schnitzler (Festival di Vienna, 2002), *Cruel and Tender* di Martin Crimp (2003), *Hercules* di Händel (2004, Festival d'Aix-en-Provence).
Dal 1979 ha realizzato l'architettura e la messa in scena delle sale dell'Opéra al Musée d'Orsay e di quelle della storia del Louvre al Musée du Louvre. È stato responsabile del restauro e della creazione del mobilio del Musée de la Bibliothèque dell'Opéra Garnier di Parigi. Nel 1987 è stato professore ospite dell'École Spéciale d'Architecture. Nel 1988 gli è stata richiesta da Jean Coural, direttore del *Mobilier National*, la progettazione di mobili. Negli ultimi vent'anni è stato incaricato anche dell'allestimento di esposizioni nei musei e mostre, tra le quali *Exposition Degas* (1988), *Exposition Gaugin* (1989), *Le Titien* (1993) al Grand Palais; *Impressionnisme-Les origines* (1994), *Chardin* (1999) e *Two Privates Eyes, the N. Ertegun and D. Filipacchi Collections* al Guggenheim Museum di New York. *Omaggio a Ferdinando de Medici* (1999) è stata invece allestita a Villa Medici e *À la recherche de la Cité idéale* (2000) nell'edificio delle Saline Reali di Arc-et-Senans. Per nomina del Ministero della Cultura, è stato direttore dell'"École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs" (1990-2002) e dell'Accademia di Francia a Roma (2002-08).

Tra gli ultimi suoi impegni, come scenografo di teatro d'opera, sempre per la regia di Chéreau: *Così fan tutte* di Mozart (Aix-en-Provence, 2005), *Tristan und Isolde* di Wagner (Teatro alla Scala, 2007), salutato da grande successo, *Da una casa di morti* di Janáček (Wiener Festwochen, 2007; Teatro alla Scala, 2010) *Carmen* di Bizet (Teatro alla Scala, 7 dicembre 2009). Con Bondy ha recentemente allestito nel 2009 la prima mondiale dell'opera *Yvonne, princesse de Bourgogne* di Philippe Boesmans, tratta dall'omonimo lavoro di Gombrowicz, all'Opéra Garnier (2009), e *Tosca* di Puccini al Metropolitan di New York. Fra i progetti in corso l'allestimento del Museo Nazionale del Risorgimento di Torino e alcuni interventi architettonici al castello Clerc Milon e al castello Mouton Rotschild a Pauillac.

Foto Pénélope Chauvelot

Dominique Bruguière

Lighting designer, è attiva presso prestigiose compagnie quali Comédie Française, Opéra de Paris, Théâtre du Châtelet, Théâtre National de l'Odéon, Festival d'Aix-en-Provence, Festival d'Avignon, Festival di Salisburgo, Wiener Festwochen, Edinburgh Festival, Young Vic Theater e Barbican Center di Londra, Brooklyn Academy of Music, Burgtheater di Vienna, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Festspielhaus di Zurigo, Festspielhaus di Amburgo, Grand Théâtre de Genève, La Monnaie di Bruxelles...
Fra i registi con cui ha collaborato: Dario Fo, Peter Zadek, Youssef Chahine, Deborah Warner, Robert Carsen, Jorge Lavelli, Karole Armitage, Francesca Zambello, James Ivory, Patrice Chéreau, Luc Bondy.
Fra i suoi ultimi lavori: *Yvonne, princesse de Bourgogne* di Philippe Boesmans (regia di Luc Bondy, Opéra Garnier, 2009).
Alla Scala ha realizzato le luci di *Idomeneo* di Mozart (2005) e di *Carmen* di Bizet (7 dicembre 2009).
Ha ricevuto il "Prix de la Critique" del 1990-2000 per *Quelqu'un va venir* di Jon Fosse, e di nuovo nel 2003-04 per *Variations sur la mort* di Jon Fosse e per *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck. Inoltre, ha vinto un "Molière" (2003) per *Phèdre* di Racine con la regia di Patrice Chéreau.

GEORGES BIZET
CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

Raffaele Mellace

1838 Georges-Alexandre-César-Léopold Bizet nasce a Parigi il 25 ottobre. Suo padre, Adolphe-Armand, è un modesto insegnante di canto. La madre, Aimée-Marie Delsarte, proviene da una famiglia di musicisti: è lei stessa pianista di valore, mentre suo fratello François-Alexandre è un noto maestro di canto. Georges, che vive con i genitori alle pendici di Montmartre, viene indirizzato ben presto alla musica: già a quattro anni impara a leggere uno spartito, e a nove la famiglia stabilisce che è tempo per Georges di entrare in Conservatorio. Il padre, deciso ad avviare Georges lungo la carriera di musicista, fa in modo che il ragazzo, mentre è ancora troppo giovane per l'ammissione al Conservatorio, riceva lezioni di pianoforte dal celebre didatta e compositore Antoine-François Marmontel.

1848 Georges viene iscritto al Conservatorio il 9 ottobre. In questo stesso anno scolastico vince il primo premio di solfeggio e viene ammesso alla classe di fuga e contrappunto di Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, venerato allievo di Cherubini. Il maestro è spesso costretto dalla salute precaria a farsi sostituire dal genero Charles Gounod, la cui conoscenza è di fondamentale importanza per Bizet: al ragazzo viene infatti chiesto di arrangiare diversi lavori di Gounod, come i cori dell'*Ulysses*. Inoltre il compositore, divenuto presto amico di Bizet, lascerà un'impronta significativa sullo stile dell'allievo. Intanto le doti di pianista di Bizet (che anche in Conservatorio studia nella classe di Marmontel) ottengono diversi riconoscimenti: premi interni ed elogi significativi, tra cui quelli di Liszt e Berlioz.

1853 Con la morte di Zimmermann diventa allievo, per la composizione, del celebre operista J.-F.-F. Halévy, suo futuro suocero. Compone in questi anni diversi pezzi di difficile datazione, tra cui l'operina in un atto *La maison du docteur* (su testo di H. Boitteaux) e la *Romance sans paroles* per pianoforte.

1854 Vince il secondo premio sia per l'organo (che studia con Benoist) sia per la fuga. Pubblica due *mélodies* per voce e pianoforte: *Petite Marguerite* e *La rose et l'abeille*, entrambe su testo di O. Rolland.

1855 Scrive la *Sinfonia* in do maggiore (riscoperta solo nel 1933), sotto l'influsso della *Prima sinfonia* di Gounod, che proprio quest'anno Bizet arrangia per pianoforte a quattro mani. Forse sempre a quest'anno risale l'imponente *Ouverture in la minore/maggiore* per grande orchestra. Halévy raccomanda il giovane allievo al direttore del Teatro dell'Opéra-Comique. In Conservatorio riceve il primo premio sia per l'organo che per la fuga.

1857 Il 9 aprile va in scena al Teatro dei Bouffes-Parisiens *Le Docteur Miracle* (libretto di Léon Battu e Ludovic Halévy, nipote del compositore), operetta in un atto con cui Bizet ha vinto, *ex aequo* con Charles Lecocq, un premio offerto da Offenbach l'anno precedente (della giuria del premio fanno parte Gounod, Auber, Scribe e Halévy). Vince, insieme a Charles Colin, il prestigioso Prix de Rome, per il quale ha scritto la cantata *Clovis et Clotilde* su testo di A. Burion (l'anno prima aveva conseguito, con la cantata *David*, il secondo premio). Parte per Roma il 21 dicembre.

1858 Il viaggio in Italia si rivela un'esperienza fondamentale per il compositore: la natura, il clima e i capolavori delle arti figu-

rative producono una forte impressione sul giovane Bizet. Il 27 gennaio raggiunge Roma, dove trascorrerà buona parte dei tre anni seguenti, abitando a Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia. Sperimenta un'intensa vita sociale, annoverando tra le sue amicizie lo scrittore Edmond About, con cui progetta, senza giungere ad alcun risultato, un'opera. In primavera scrive controvoglia un *Te Deum*, mentre durante l'estate si reca sui Colli Albani, dove si esibisce all'organo nelle chiese di campagna. Alla ricerca di un libretto per un'opera, s'imbatte, in un negozio, nel vecchio *Don Procopio* (di C. Cambiaggio), che inizia a mettere in musica come primo lavoro obbligatorio (*envoi*) da inviare a Parigi. Compone i *Trois esquisses musicales* per harmonium.

1859 Trascorre le vacanze estive (da maggio a ottobre) dapprima tra Anzio e Terracina, quindi al Capo Circeo (dove progetta un'ode sinfonica sull'*Odissea*), infine a Napoli. Lì, quando uno dei suoi compagni di viaggio si ammala gravemente, Bizet viene abbandonato dagli altri, timorosi di contagio. Mentre cura l'amico, si ammala anch'egli alla gola, prima avvisaglia d'uno stato di salute d'ora in poi sempre più cagionevole. Fatto ritorno a Roma, chiede con successo di poter spendere l'ultimo anno della borsa di studio in Italia e non in Germania, come era consuetudine. Il suo atteggiamento verso la composizione sta diventando intanto problematico e si apre un periodo di crisi di fiducia nelle proprie capacità. Conseguenza immediata è l'abbandono di un certo numero di progetti e composizioni già abbozzate, come una *sinfonia* e le opere *Esmeralda* (da Hugo), *Le tonnelier de Nuremberg* (da Hoffmann), *Don Quichotte* (da Cervantes), *L'amour peintre* (da Molière).

1860 Arriva a Roma l'amico e collega Ernest Guiraud, vincitore della precedente edizione del Prix de Rome. Nel marzo dalla Francia giungono però anche cattive notizie: l'Accademia, che sulle prime aveva apprezzato *Don Procopio*, lascia intendere d'aver giudicato inopportuna la sostituzione della canonica messa con un'opera buffa. Bizet adduce a giustificazione la fragilità della sua attuale fede. Alla fine di luglio lascia Roma: prima di dirigersi a Parigi, visita l'Italia centro-settentrionale con Guiraud, interessandosi particolarmente alle arti figurative. Progetta quella che diverrà la sinfonia *Roma* (nelle intenzioni originarie: *Rome, Venise, Florence et Naples*). Mentre è a Venezia, nel settembre, la notizia dell'aggravarsi della salute della madre gli provoca una crisi nervosa e lo spinge a partire immediatamente per Parigi. Porta a termine l'ode sinfonica *Vasco de Gama*, su un testo commissionato l'anno prima a Louis Delâtre.

1861 Il 26 maggio, a casa di Halévy, esegue in modo impeccabile uno studio lisztiano di fronte all'autore, che lo elogia entusiasticamente. Presenta all'Accademia altri lavori, frutto del soggiorno romano (ma in verità appena terminati): *Scherzo et Marche funèbre* e l'ouverture *La chasse d'Ossian* (ora perduta). La madre muore l'8 settembre.

1862 Il compositore assiste Gounod nell'allestimento di *La reine de Saba* e in agosto si reca col celebre collega a Baden-Baden, dove incontra Berlioz. Nel giugno gli era nato un figlio, Jean, da una relazione con la domestica dei genitori, Marie Reiter. Scrive l'ultimo *envoi* per l'Accademia: l'"opéra-comique" *La guzla de l'émir*, su libretto di J. Barbier e M. Carré, la cui rappresentazione viene invano programmata per l'anno successivo.

1863 Durante le prove della *Guzla de l'émir*, Léon Carvalho, direttore del Théâtre-Lyrique, offre a Bizet il libretto di un'opera in tre atti: la condizione di questa commissione, legata a un premio, è che sia l'opera prima di un giovane artista. *La guzla de l'émir* viene dunque ritirata e Bizet inizia a lavorare a *Les pêcheurs de perles*, su libretto di Carré e Cormon, che va in scena al Théâtre-Lyrique il 30 settembre con scarso successo. Carvalho gli offre comunque una nuova commissione: Bizet pensa a *Ivan IV*, su libretto di F. H. Leroy e H. Trianon, che ha cominciato a scrivere l'anno prima. La rappresentazione dell'opera, programmata per il 1865, non avrà luogo a causa di problemi finanziari del teatro (il compositore tenterà allora di offrirla all'Opéra, ma invano). Sia lo *Scherzo* che *Vasco de Gama* vengono eseguiti pubblicamente. Acquista un terreno a Le Vésinet, lungo la Senna, dove costruisce quella che sarà d'ora in poi la sua residenza estiva e un luogo di ritiro per comporre. Qui diventerà amico di Céles-

te Mogador, nota attrice e scrittrice, che eserciterà una certa influenza sul compositore. Terminata la borsa dell'Accademia, si impegna con l'editore Choudens et Heugel per numerosissime trascrizioni da opere (tra cui *Don Giovanni*, e *La reine de Saba* di Gounod), scrive musica da ballo, impartisce lezioni di pianoforte, lavora come pianista per la lettura di nuove partiture all'Opéra e al Théâtre-Lyrique, costringendosi a ritmi di attività massacranti.

1866 Si accorda con Carvalho per una nuova opera, *La jolie fille de Perth*. Nonostante il libretto (di J. H. V. de Saint-Georges e J. Adenis tratto da Walter Scott) richieda un capillare intervento di riscrittura, riesce comunque a completare la partitura entro l'anno. Scrive in questo periodo un gran numero di lavori vocali e di pezzi per pianoforte, tra cui i sei *Chants du Rhin*, pubblicati l'anno prima, l'*Adieux de l'hôtesse arabe*, su testo di Hugo, e le *Feuilles d'album* (testi di de Musset, Ronsard, Hugo, Lamartine, Millevoye).

1867 I gravi problemi finanziari del Théâtre-Lyrique ritardano la prima di *La jolie fille de Perth*, che può finalmente andare in scena, ben rappresentata, il 26 dicembre, riscuotendo l'unico grande successo di critica dell'intera carriera di Bizet. L'opera, tuttavia, a causa delle condizioni economiche del teatro, ottiene solo poche repliche. Durante l'estate partecipa al concorso per una cantata e un inno nel quadro della Grande Exhibition e viene ingaggiato da "La revue nationale et étrangère" come critico musicale. Vi scrive però un solo articolo: abbandona il posto dopo che il suo secondo pezzo viene censurato dall'editore. Il fidanzamento con Geneviève Halévy, figlia del maestro, viene rotto per intervento della famiglia della ragazza. Il 13 dicembre presenta al Théâtre de l'Athénée il primo atto dell'operetta *Malbrough s'en va-t-en guerre* (gli altri atti sono opera di tre colleghi). Pubblica la *Chanson d'avril* e i sei *Chants des Pyrénées* per voce e pianoforte.

1868 Una nuova crisi nell'ispirazione lo costringe a lasciare molti lavori incompiuti. Anche la salute è precaria. Scrive le *Variations chromatiques de concert* per pianoforte e la *Pastorale* per voce e pianoforte. *La jolie fille de Perth* viene ripresa a Bruxelles.

1869 Il 3 giugno sposa Geneviève Halévy. I rapporti con la madre della ragazza (psicologicamente instabile come la figlia) si dimostrano già problematici. Riesce a terminare *La coupe du roi de Thulé*, iniziata l'anno prima: l'opera viene presentata a un concorso dell'Opéra, la cui giuria immeritatamente non prende neanche in considerazione la notevole partitura di Bizet (il preludio dell'opera verrà pubblicato più tardi come *Marche funèbre*). Completa l'opera incompiuta di Halévy, *Noé*. Il 28 febbraio viene eseguita al Cirque Napoléon la sinfonia *Roma*, finalmente ultimata l'anno precedente. Il teatro dell'Opéra-Comique lo invita a presentare nuovi lavori, mentre viene chiamato a far parte della giuria del Prix de Rome.

1870 Sta lavorando a due opere (*Clarissa Harlowe* e *Grisélidis*), quando scoppia il conflitto franco-prussiano. Si arruola nella Guardia Nazionale, vivendo a Parigi per tutta la durata della guerra. Con l'insurrezione della Comune fa ritorno a Le Vésinet.

1872 Nasce il figlio Jacques. Pubblica la suite per pianoforte *Jeux d'enfants*, scritta l'anno prima. Il 22 maggio va in scena all'Opéra-Comique *Djamileh*, su un libretto di L. Gallet tratto da A. de Musset. È un fiasco: Bizet viene tacciato di wagnerismo. Carvalho gli commissiona le musiche di scena per *L'Arlésienne* di Daudet: la produzione viene però soppressa e il lavoro di Bizet, presentato in teatro senza successo, viene riproposto in forma di *suite* (la n. 1) al Cirque d'Hiver il 10 novembre, accolto questa volta molto positivamente. Il condirettore dell'Opéra-Comique, Camille du Locle, gli propone la scrittura per un'altra opera, il cui libretto, tratto da una novella di Prosper Mérimée, sarà a firma di Henry Meilhac e Ludovic Halévy: *Carmen*.

1873 Entro l'estate termina il primo atto di *Carmen*, che verrà completata l'estate successiva a Bougival, sulla Senna. Le prove dell'opera vengono infatti rimandate dal dicembre 1873 all'agosto 1874. Scrive *Don Rodrigue*, su testo di Gallet e Blau, e in ottobre lo presenta agli amici eseguendolo al pianoforte. Il 28 dello stesso mese il teatro dell'Opéra viene però distrutto da un incendio e la direzione si

rifiuta di onorare l'impegno con Bizet alla ripresa della stagione nella sala sostitutiva. Il 2 marzo viene eseguita la *Petite suite d'orchestre*, arrangiamento di cinque dei *Jeux d'enfants*. Compone *Patrie* per orchestra, eseguita con successo l'anno seguente.

1875 Frequenta in incognito le lezioni di organo di César Franck al Conservatorio. L'allestimento di *Carmen* procede tra gli ostacoli: si fa fatica a trovare l'interprete adatta (sarà poi la Galli-Marié), mentre l'altro condirettore del teatro, che si oppone decisamente allo scandaloso soggetto (soprattutto per l'omicidio finale), finisce per dimettersi. Le prove, già iniziate nell'ottobre precedente, procedono in un clima acceso per cinque mesi. Finalmente, il 3 marzo (il giorno stesso in cui al compositore viene conferita la Légion d'honneur), l'opera viene rappresentata e accolta con sconcerto, provocando uno scandalo. Il fallimento di quest'ultima impresa teatrale getta nella depressione Bizet, la cui salute si dimostra estremamente precaria per tutta la primavera. A fine maggio è ormai sordo da un orecchio. Il 27 dello stesso mese parte per la casa di Bougival e fa il bagno nella Senna. Il 1° e il 2 giugno ha due infarti successivi, il secondo dei quali letale. Muore alle 2 del mattino del 3 giugno. Il 5 giugno, dopo il funerale alla Chiesa della Trinité a Montmartre, Gounod, Thomas e Du Locle accompagnano il feretro al cimitero Père Lachaise. Il 23 ottobre, una trionfale rappresentazione di *Carmen* all'Opera di Vienna inaugura la fama mondiale del capolavoro.

Georges Bizet. Da: Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr, *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1995, vol. II.

Letture

Claudio Toscani

Fin dai primissimi tempi della sua storia, in *Carmen* si sono sempre intrecciati il successo presso il grande pubblico internazionale e l'ammirazione incondizionata delle *élites* culturali: tra i suoi entusiasti sostenitori, com'è noto, figurano Wagner, Verdi, Brahms, Čajkovskij e molti altri. Una rassegna di letture, allora, non può che iniziare con le celebri pagine che Friedrich Nietzsche dedicò all'opera di Bizet nel suo saggio *Der Fall Wagner* (*Il caso Wagner*, 1888). Esaurita, dopo l'entusiastica adesione iniziale, l'infatuazione per il dramma wagneriano e riconosciuto il carattere fittizio della sua poetica, Nietzsche ne individua l'antidoto proprio in *Carmen*, la manifestazione più pura del carattere mediterraneo, il cui nucleo drammatico è costituito da un groviglio di passioni che sfuggono al controllo della razionalità: la perfetta incarnazione del tragico dell'esistenza umana e della vertigine dionisiaca provocata dalla sua contemplazione. Per chi fosse interessato ad approfondire l'argomento, alle pagine del saggio di Nietzsche – tuttora illuminanti e profonde – si possono affiancare le note che il filosofo tedesco scrisse in margine al suo spartito di *Carmen*, riportate da Hugo Daffner (*Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets «Carmen»*, Regensburg, Bosse, 1912). Più recentemente, il tema è stato indagato e inquadrato in un contesto più ampio anche da Sander L. Gilman, *Nietzsche, Bizet, and Wagner: Illness, Health, and Race in the Nineteenth-Century*, in «The Opera Quarterly», XXIII/2-3, 2007, pp. 247-264.

Malgrado il successo indiscusso e duraturo della sua opera principale, sulla figura di Bizet la bibliografia è scarna. Il fondamentale studio biografico è, ancora oggi, il volume di Minna Curtiss, *Bizet and His World*, London, Secker and Warburg, 1959, 2ª ed., Westport (Conn.), Greenwood, 1977. Altrettanto datato lo studio critico di riferimento, dovuto a Winton Dean (*Bizet*, London, Dent, 1975), che resta però il più completo ed è disponibile anche in traduzione italiana nell'edizione EdT del 1980. Una scelta di scritti di Bizet, effettuata all'interno della corrispondenza e dei diari, è stata pubblicata da Claude Glayman (Georges Bizet, *Lettres 1850-1875*, Paris, Calmann-Lévy, 1989). Per un inquadramento dell'ambiente culturale e musicale in cui Bizet si trovò a operare è molto utile scorrere i capitoli dedicati al teatro musicale francese da Fabrizio Della Seta, nel suo volume della *Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia (IX: *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EdT, 1993).

Chi è alla ricerca di una guida generale a *Carmen* può attingere, dagli scaffali di una biblioteca, ad alcune vecchie monografie di taglio divulgativo come *Giorgio Bizet: «Carmen», guida attraverso il dramma e la musica*, a cura di Antonio Annoni, Milano, Bottega di Poesia, 1924; Winton Dean, *Carmen*, London, 1949; Henry Malherbe, *Carmen*, Paris, Albin Michel, 1951. Un po' più recenti sono invece i volumi curati da Nicholas John nella serie delle English National Opera Guides (*Carmen*, London, Calder, 1982), che contiene il libretto e una guida all'ascolto, e da Angelo Foletto (*«Carmen» di Geor-*

ges Bizet. Guida all'opera, Milano, Mondadori, 1984). Molto utile può essere anche la consultazione del fascicolo di «L'avant-scène opéra» dedicato a *Carmen* (n. 26, 1980), che contiene, oltre al libretto e a un dettagliato commento alla partitura, numerosi saggi storici e critici sull'opera.

Per chi voglia consultare documenti storici legati alle fonti letterarie e musicali, alla genesi dell'opera, alla sua fortuna, è disponibile la raccolta miscellanea *Georges Bizet, «Carmen»: Texte, Materialien, Kommentare*, curata da Attila Csampai e Dietmar Holland per i tipi della Rowohlt di Reinbeck (1984). Un saggio di Theodore Beardsley (*The Spanish Musical Sources of Bizet's «Carmen»*, in «Inter-American Music Review», X/2, 1989, pp. 143-146) ricostruisce il rapporto di Bizet con la musica spagnola, conosciuta soprattutto grazie all'amico Pablo Sarasate, e identifica 'imprestiti' specifici provenienti dai compositori spagnoli Sebastián de Yradier e Manuel del Pópulo Vicente García. Evan Baker (*The Scene Designs for the First Performances of Bizet's «Carmen»*, in «19th-Century Music», XIII/3, 1990, pp. 230-242) smentisce, esaminando litografie e altri documenti d'archivio, l'ipotesi che all'insuccesso della prima rappresentazione, nel 1875, abbia contribuito la cattiva qualità delle scenografie e della messinscena. Lesley A. Wright (*Georges Bizet, «Carmen»: dossier de presse parisienne, 1875*, Weinsberg, Galland, 2001) offre e commenta una preziosa raccolta di articoli giornalistici che accompagnarono la contestata *première* dell'opera.

Chi volesse attingere al testo musicale dell'opera di Bizet deve affrontare innanzitutto il problema delle fonti. *Carmen* nacque come un *opéra-comique*, con dialoghi parlati che separano i numeri musicali. Ma la genesi fu tormentata: già dalle prime prove Bizet cominciò ad apportare tagli e modifiche – dettati probabilmente da ragioni pratiche – alla musica che aveva scritto, e non cessò di cambiare la partitura neppure dopo la prima rappresentazione. Poco dopo la morte di Bizet, inoltre, Ernest Guiraud mise in musica i dialoghi parlati, trasformandoli in recitativi intonati e facendo di *Carmen* un'opera di taglio tradizionale. Il risultato è che a tutt'oggi non esiste un'unica *Carmen*, bensì più versioni dell'opera tra le quali occorre operare una scelta. Nel 1964 l'editore Alkor di Kassel pubblicò un'edizione critica curata da Fritz Oeser, che reca sia i dialoghi parlati sia i recitativi di Guiraud; ma questa edizione è affetta da gravi fraintendimenti e da interventi arbitrari, che ne compromettono l'affidabilità. Meglio allora rivolgersi all'edizione critica curata da Robert Didion per l'editore Schott di Mainz, realizzata nel 1992 per il noleggio ai teatri e resa pubblica qualche anno più tardi, che contiene anche il testo del libretto originale. Non va dimenticato però che per molti decenni *Carmen* fu rappresentata in lingua italiana, non solo nella Penisola ma anche in tutto il mondo (con l'ovvia eccezione della Francia); autore della prima e fortunata traduzione fu Antonio De Lauzières, figlio del celebre critico Achille che fu – ironia della sorte – tra gli stroncatori dell'opera di Bizet all'indomani

della sfortunata 'prima' all'Opéra-Comique. Sulla storia italiana di *Carmen* si può leggere il saggio di Sergio Viglino, *La fortuna italiana della «Carmen» di Bizet* (Torino, De Sono, 2004).

Al complesso problema delle fonti e delle differenti versioni dell'opera che entrarono in circolazione, sin dai primissimi tempi, sono dedicati i contributi di Michel Poupet (*À propos de deux fragments de la partition originale de Carmen*, in «Revue de Musicologie», LXII/1, 1976, pp. 139-143) e Lesley A. Wright (*A New Source for «Carmen»*, in «19th Century Music», II/1, 1978, pp. 61-71). Il primo esamina fonti manoscritte e a stampa scoprendo che la «scène et pantomime» che costituisce il secondo numero della partitura originale fu soppressa mentre Bizet era ancora in vita, e che alla stessa epoca risale l'abbreviazione del duetto di Don José ed Escamillo nel terzo atto; il secondo ricostruisce, alla luce dei documenti sottoposti alla censura parigina, porzioni del libretto originale poi modificate nel corso delle prove.

Per quanto riguarda gli studi critici, si possono citare innanzitutto le pagine acute che Carl Dahlhaus dedica a *Carmen* nel suo *Il realismo musicale* (Bologna, Il Mulino, 1987). Tuttavia è soprattutto la complessa e intrigante personalità di Carmen che ha attirato, soprattutto in tempi moderni, l'attenzione della critica, che ne ha indagato la figura da diverse prospettive. Significativa quella di Franco Fornari, *Carmen adorata: psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi, 1985. La natura del personaggio di Carmen, con tutta la sua dirompente valenza sociale, ha reso l'opera di Bizet un oggetto privilegiato di studio per i musicologi interessati ai rapporti tra la musica, la società, l'identità di genere, la sessualità. È così emerso come Carmen, l'icona della donna indipendente, conturbante e sfuggente, venga musicalmente connotata da una trasgressiva libertà di escursione stilistica, che si contrappone al linguaggio musicale tradizionale degli altri personaggi; quest'ultimo può essere interpretato come una reazione alla 'contaminazione' del linguaggio di Carmen, che è infine annullato dalla risposta violenta dell'assassinio, denotando il ritorno all'ordine costituito. Questi motivi sono già lumeggiati nel saggio di Susan McClary che ha storicamente inaugurato i moderni *gender studies* in area anglosassone, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. La stessa studiosa ha approfondito il tema in *Georges Bizet: «Carmen»* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992, trad. it. Milano, Rugginenti, 2007), allargando il discorso al contesto storico e sociale della Francia nell'Ottocento e ad alcune versioni cinematografiche dell'opera di Bizet. Sulla stessa linea, un contributo successivo della McClary (*Structures of Identity and Difference in Bizet's «Carmen»*, in *Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, a cura di Richard Dallamora e Daniel Fischlin, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 115-129) collega molti tratti musicali della partitura di *Carmen* con la particolare situazione storica e politica della Fran-

cia dell'epoca (la disfatta militare, l'umiliazione della guerra con la Prussia, le ambizioni imperialiste mai sopite della borghesia francese). Tutto questo è all'origine di quella sorta di *potpourri* musicale che nell'opera di Bizet combina citazioni etnografiche, motivi dell'esotismo di maniera, canzoni da cabaret e persino una *habanera* cubana, restituendo un'immagine della Spagna che ha ben pochi contatti con la realtà.

Oltre al fascino indubbiamente esercitato dalla protagonista, il soggetto drammatico coinvolgente e serrato spiega agevolmente perché *Carmen* abbia interessato il cinema sin dalle sue origini. Nel 1915, ancora ai tempi del muto, Cecil Blount De Mille ne ricavò il film *Carmen*, interpretato dalla star del Metropolitan Geraldine Farrar (1882-1967). È interessante notare (come fa Gillian B. Anderson, *Geraldine Farrar and Cecil B. De Mille: The Effect of Opera on Film and Film on Opera in 1915*, in *Carmen: From Silent Film to MTV*, a cura di Chris Perriam e Ann Davies, New York, Rodopi, 2005, pp. 23-35) che l'esperienza di Hollywood mutò l'approccio della Farrar all'opera di Bizet: la scoperta fisicità del ruolo, l'*appeal* sessuale che risultano evidenti sullo schermo vennero trasferiti anche al teatro, influendo poi in maniera decisiva sulle successive interpretazioni del personaggio. Il film di De Mille, uno dei primi a adattare un'opera per il cinema, fu seguito l'anno successivo da *Burlesque on Carmen* di Charlie Chaplin; da allora si sono susseguite almeno una cinquantina di versioni cinematografiche (un elenco è compilato da Ann Davies e Phil Powrie, *«Carmen» on Screen: An Annotated Filmography and Bibliography*, Woodbridge, Tamesis, 2006). La più celebre è probabilmente quella di Francesco Rosi, del 1984, con Plácido Domingo, Julia Migenes Johnson, Ruggero Raimondi nel cast: un lavoro certamente fedele all'opera di Bizet, ma anche in certa misura creativo. Lo mette in evidenza H. Marshall Leicester jr. (*Discourse and the Film Text: Four Readings of «Carmen»*, in «Cambridge Opera Journal», VI/3, 1994, pp. 245-282), che esamina quattro adattamenti cinematografici dell'opera, realizzati tutti fra il 1982 e il 1983: *Prénom Carmen* di Jean-Luc Godard, *Carmen* di Carlos Saura, *La tragédie de Carmen* di Peter Brooks e, appunto, *Carmen* di Francesco Rosi. Quest'ultimo, secondo il parere di Leicester, è l'unico che compie uno sforzo di reinterpretazione della storia. L'interesse del cinema, in ogni caso, è tuttora vigoroso, e non potrebbe essere altrimenti, viste le multiformi possibilità di interpretazione del personaggio, che ne assicurano la perdurante vitalità. Un'eco del dibattito sollevato dal rifacimento cinematografico dei soggetti operistici, applicato al caso specifico di *Carmen*, si coglie nei due recenti contributi di Anat Zangar, *Film Remakes as Ritual and Disguise. From «Carmen» to Ripley*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, e Ann Davies, *High and Low Culture: Bizet's «Carmen» and the Cinema*, in *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*, a cura di Phil Powrie e Robynn J. Stilwell, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 46-56.

DISCOGRAFIA

Luigi Bellingardi

Personaggi
Carmen; Micaëla; Frasquita; Mercédès; Don José; Escamillo; Le Dancaïre; Le Remendado; Zuniga; Moralès.

1908
Emmy Destinn & Ottilie Metzger-Lattermann, Minnie Nast, Marie Dietrich, Grete Parbs, Karl Jörn, Hermann Bachmann, Julius Lieban, Rudolf Krasa, Felix Dahn, Felix Dahn. Coro dell'Opera di Corte di Berlino, Orchestra Grammofono, dir. Bruno Seidler-Winkler.
Supraphon 112136 (3 compact) - Marston 52022-2 (2 compact)

Questa emissione discografica di *Carmen* adotta la cosiddetta "Versione Guiraud" con i recitativi cantati, aggiunti da Ernest Guiraud nell'ottobre 1875 per la prima rappresentazione a Vienna. In parte sono qui omessi i recitativi. L'opera è cantata in lingua tedesca.

1912
Marguerite Mérentié, Aline Vallandri, Marie Gantéri, Jeanne Billa-Azéma, Agustarello Affré, Henri Albers, Hippolyte Belhomme, Paul Dumontier, Pierre Dupré, Dulac. Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra-Comique di Parigi, dir. François Ruhlmann.
Marston 52019-2 (2 compact) - Malibran MR 560 (2 compact)

In questa incisione, realizzata in studio, è stata adottata la versione originale tradizionale dell'Opéra-Comique con i dialoghi parlati tra un numero musicale e l'altro.

1928
Lucy Perelli, Yvonne Brothier, Henriette Lebard, Marinette Fenoyer, José De Trévi, Louis Musy, Paul Payen, Albert Cornellier, Louis Morturier, Émile Rousseau. Coro di voci bianche, Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra-Comique di Parigi, dir. Piero Coppola.
Malibran CDRG 114 (2 compact)

La registrazione segue la Versione Guiraud: sono in gran parte omessi i recitativi.

1928-29
Raymonde Visconti, Marthe Nespoulous, Andrée Vavon, Andrée Bernadet, Georges Thill, Louis Guénot, Robert Roussel, Léo Mathyl, non indicati. Coro del Teatro Nazionale dell'Opéra-Comique di Parigi e Orchestra Sinfonica, dir. Élie Cohen & Philippe Gaubert.
Music Memoria 30430 (2 compact)

Pure in questa registrazione, effettuata in studio, i direttori hanno seguito la Versione Guiraud. Risultano in parte omessi i recitativi.

1931
Gabriella Besanzoni, Maria Carbone, Nerina Ferrari, Tamara Beltacchi, Piero Pauli, Ernesto Besanzoni, Nello Palai, Emilio Venturini, Enrico Spada, Attilio Bordonali. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Carlo Sabajno.
Myto Records MCD 946.118 (2 compact) - Arkadia 78043 (2 compact)

Realizzata tra il 7 aprile e il 22 maggio 1931, l'incisione adotta la Versione Guiraud. L'opera è cantata in lingua italiana.

1933
Aurora Buades, Ines Alfani Tellini, Irma Mion, Ebe Ticozzi, Aureliano Pertile, Benvenuto Franci, Aristide Baracchi, Giuseppe Nessi, Bruno Carmassi, Aristide Baracchi.

Coro del Teatro alla Scala e Orchestra Sinfonica di Milano, dir. Lorenzo Molajoli.
Phonographe PH 5013 (2 compact)

Molajoli adotta la Versione Guiraud. L'opera è cantata in lingua italiana.

1936
Rosa Ponselle, Hilda Burke, Thelma Votipka, Helen Ohlheim, René Maison, Ezio Pinza, Angelo Badà, Marek Windheim, Louis D'Angelo, George Cehanovski. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Louis Hasselmans.
Arkadia 78006 (2 compact) - Eklipse EKRCD 006 (2 compact) - Lyric Distribution NO 730 (2 compact) - Omega Opera Archive 68 (2 compact)

La registrazione riproduce l'ascolto della ripresa "dal vivo" della recita del 28 marzo 1936 a Boston nella tournée dei complessi artistici del Metropolitan. Hasselmans segue la Versione Guiraud.

1937
Rosa Ponselle, Natalie Bodanya, Thelma Votipka, Helen Ohlheim, René Maison, Julius Huehn, George Cehanovski, Giordano Paltrinieri, Louis D'Angelo, Wilfred Engelman. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Gennaro Papi.
Omega Opera Archive 1742 (2 compact)

Si ascolta la ripresa "dal vivo" della rappresentazione del 9 gennaio 1937 al Metropolitan. Papi adotta la Versione Guiraud.

1937
Rosa Ponselle, Hilda Burke, Thelma Votipka, Helen Ohlheim, René Maison, Julius Huehn, George Cehanovski, Giordano Paltrinieri, Louis D'Angelo, Wilfred Engelman. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Gennaro Papi.
Walhall WL 58 (2 compact) - Omega Opera Archive 104 (2 compact)

L'emissione riprende "dal vivo" la recita del 17 aprile 1937 al Public Auditorium di Cleveland. Papi segue la Versione Guiraud.

1941
Lily Djanel, Licia Albanese, Thelma Votipka, Helen Ohlheim, Charles Kullman, Leonard Warren, George Cehanovski, Alessio De Paolis, Norman Cordon, Arthur Kent. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Thomas Beecham.
Omega Opera Archive 410 aut 734 (3 compact)

Nella ripresa della recita del 24 gennaio 1941 al Metropolitan si ascolta la Versione Guiraud.

1941
Gladys Swarthout, Licia Albanese, Thelma Votipka, Helen Ohlheim, Charles Kullman, Leonard Warren, George Cehanovski, non indicato, Louis D'Angelo, Wilfred Engelman. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Wilfred Pelletier.
Naxos 8.110001-2 (2 compact) - Omega Opera Archive 32 (2 compact)

Si ascolta la ripresa "dal vivo" della rappresentazione del 15 marzo 1941 al Metropolitan. Pelletier adotta la Versione Guiraud.

1942
Germaine Cernay, Ginette Guillamat, Claudine Verneuil, Jeanne De Faria, Raymond Berthaud, Lucien Lovano, René Prot, Jean Planel, Georges Alvés, Paul Gaudin. Choeur et Orchestre National de la Radio Française, dir. Désiré-Émile Inghelbrecht.
Malibran CDRG 172 (2 compact)

Dal vivo dell'esecuzione del 9 novembre 1942 da Radio Provence si ascolta la Versione Guiraud.

1942
Elisabeth Höngen, Elfride Weidlich, Elfriede Trötschel, Helena Rott, Torsten Ralf, Josef Herrmann, Karl Wessely, Heinrich Tessmer, Kurt Böhme, Jan Rittel. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Dresda, dir. Karl Böhm.
Preiser PR 90152 (2 compact) - Omega Opera Archive 922 (3 compact).

Dalla rappresentazione del 4 dicembre 1942 alla Staatsoper di Dresda si ascolta la ripresa "dal vivo" di *Carmen*, cantata in lingua tedesca. Böhm segue la Versione Guiraud.

1943
Lily Djanel, Licia Albanese, Thelma Votipka, Helen Ohlheim, Raoul Jobin, Leonard Warren, George Cehanovski, Alessio De Paolis, Lorenzo Alvary, Mack Harrell. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Thomas Beecham.
Arkadia GA 2003 (2 compact)

Dalla ripresa "dal vivo" della recita del 27 marzo 1943 a Chicago nell'esecuzione dei complessi artistici del Metropolitan in tournée, si ascolta, sotto la guida di Beecham, la Versione Guiraud.

1944
Lily Djanel, Licia Albanese, Thelma Votipka, Lucielle Browning, Raoul Jobin, Frank Valentino, George Cehanovski, Alessio De Paolis, Lorenzo Alvary, John Baker. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Thomas Beecham.
Omega Opera Archive 150 (3 compact)

Nella ripresa "dal vivo" della rappresentazione del 22 gennaio 1944 al Metropolitan, si ascolta la Versione Guiraud.

1945
Lily Djanel, Licia Albanese, Thelma Votipka, Lucielle Browning, Raoul Jobin, Frank Valentino, George Cehanovski, Alessio De Paolis, Louis D'Angelo, John Baker. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Wilfrid Pelletier.
Omega Opera Archive 1489 (3 compact)

Nella ripresa "dal vivo" della rappresentazione del 24 marzo 1945 al Metropolitan, si ascolta la Versione Guiraud scelta da Pelletier.

1946
Winifred Heidt, Marina Koshetz, non indicata, non indicata, Ramon Vinay, James Pease, non indicati. Coro e Orchestra di Hollywood Bowl, dir. Leopold Stokowski.
Eklipse EKRCD 31 (2 compact) - Omega Opera Archive 952 (2 compact)

Si ascolta la ripresa "dal vivo" dell'esecuzione dell'11 luglio 1946 a Hollywood Bowl: *Carmen* è cantata in lingua inglese, Stokowski segue la Versione Guiraud.

1949
Ebe Stignani, Rina Gigli, Anna Marcangeli, Fernanda Cadoni, Beniamino Gigli, Gino Bechi, Arturo La Porta, Salvatore De Tommaso, Giulio Tomei, Guido Mazzini. Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, dir. Vincenzo Bellezza.
Legato Classics LCD 221 (2 compact) - House of Opera CDBB 161 (2 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata nel giugno 1949 all'Opera di Roma: *Carmen* è cantata in lingua italiana, Bellezza adotta la Versione Guiraud.

1949
Vera Davydova, Natalija Spiller, non indicata, non indicata, Nikandr Khanaev, Vladimir Politkovskij, non indicati. Coro e Orchestra del Teatro Bol'šoj di Mosca, dir. Aleksandr Melik-Pašaev.
Melodija M 10 41 051 (3 compact)

Nella registrazione in studio Melik-Pašaev adotta la Versione Guiraud. L'opera è cantata in lingua russa.

1950
Solange Michel, Martha Angelici, Germaine Chellet, Raymonde Notti, Raoul Jobin, Michel Dens, Jean Vieuille, Frédéric Leprin, Xavier Smati, Julien Thirache. Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra-Comique di Parigi, dir. André Cluytens.
Naxos 8.110 238 (2 compact) - EMI CMS 5 65 318-2 (2 compact)

Nella registrazione realizzata in studio nel settembre 1950 al Théâtre des Champs-Élysées, Cluytens adotta la versione originale dell'Opéra-Comique.

1951
Risë Stevens, Licia Albanese, Paula Lenchner, Margaret Roggero, Jan Peerce, Robert Merrill, George Cehanovski, Alessio De Paolis, Osie Hawkins, Hugh Thompson. Coro di voci bianche del Liceo Francese di New York, Corale Robert Shaw, Orchestra RCA Victor, dir. Fritz Reiner.
BMG RCA GD 87981 (3 compact)

Reiner in questa registrazione, effettuata negli studi della RCA Victor di New York, tra maggio e giugno 1951, segue la Versione Guiraud e inserisce vari numeri di balletto.

1951
Suzanne Juyol, Janine Micheau, Denise Boursin, Jacqueline Cauchard, Libero De Luca, Julien Giovanetti, Jean Vieuille, Serge Rallier, Henri Médus, Marcel Enot. Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra-Comique di Parigi, dir. Albert Wolff.
Preiser Paperback 20016 (2 compact)

Wolff, nel curare l'incisione nel giugno 1951 a Parigi, adotta perloppiù la stesura tradizionale dell'Opéra-Comique.

1952
Risë Stevens, Nadine Connor, Lucine Amara, Margaret Roggero, Richard Tucker, Paolo Silveri, George Cehanovski, Alessio De Paolis, Osie Hawkins, Clifford Harvuot. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Fritz Reiner.
Omega Opera Archive 399 (3 compact)

Nella ripresa "dal vivo" della recita del 16 febbraio 1952 dal Metropolitan si ascolta, sotto la guida di Reiner, l'esecuzione della Versione Guiraud.

1952
Veronika Borisenko, Elizaveta Šumskaja, Aida Dumanjan, Nadežda Kosicyna, Georgij Nelepp, Aleksej Ivanov, Ivan Skobcov, A. Khosson, Vsevolod Tjutjunnik, Evgenij Belov. Coro e Orchestra del Teatro Bol'šoj di Mosca, dir. Vasilij Nebol'šin.
Melodija (in ristampa - 2 compact)

Registrata in studio a Mosca, questa emissione è cantata in lingua russa e segue la Versione Guiraud con balletto.

1953
Fedora Barbieri, Hilde Güden, Lucine Amara, Margaret Roggero, Mario Del Monaco, Frank Guarrera, George Cehanovski, Alessio De Paolis, Osie Hawkins, Clifford Harvuot. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Fritz Reiner.
Myto Records MCD 032. H 074 (2 compact) - Bongiovanni GB 1179 (2 compact) - Omega Opera Archive 930 (3 compact) - Great Opera Performances GOP 66301 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della rappresentazione del 31 gennaio 1953 al Metropolitan: Reiner segue la Versione Guiraud.

1953
Giulietta Simionato, Elena Rizzieri, Angela Vercelli, Aurora Cattelani, Franco Corelli, Aldo Protti, Piero De Palma, Francesco Battaglia, Ivan Sardi, Gerardo Gaudioso. Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, dir. Fritz Reiner.
Archipel ARPCD 0130 (2 compact)

Dall'Arena Flegrea di Napoli deriva questa ripresa dal vivo della recita del 21 agosto 1953: Reiner adotta la Versione Guiraud. L'opera è cantata in lingua italiana.

1953
Giulietta Simionato, Sena Jurinac, Henny Herze, Lucretia West, Franco Corelli, Ugo Savarese, René Herrand, Piero De Palma, non indicato, Gerardo Gaudioso. Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, dir. Artur Rodzinski.
Edizione Lirica (in ristampa - 2 compact)

Dalla rappresentazione del 19 dicembre 1953 al Teatro San Carlo si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud, con qualche taglio, in lingua italiana.

1954
Giulietta Simionato, Hilde Güden, Graziella Sciutti, Luisa Ribacchi, Nicolai Gedda, Michel Roux, Mario Carlin, Gino Del Signore, Frederick Guthrie, Enzo Sordello. Singverein der Musikfreunde, Wiener Symphoniker, dir. Herbert von Karajan.
Gala GL 100 603 (3 compact) - Myto Records MCD 043 H088 (2 compact) - Melodram CDM 27012 (2 compact) - Omega Opera Archive 868 (2 compact) - Walhall WLCD 0082 (2 compact) - Andante AN 3100 (2 compact) - Bongiovanni HOC 023 (2 compact)

Dall'esecuzione in forma di concerto dell'8 ottobre 1954 al Musikverein di Vienna si ascolta dal vivo.

1954
Georgine Von Milinkovic, Elisabeth Grümmer, Hanna Scholl, Hanna Kitzinger, Rudolf Schock, James Pease, Heinz Maria Lins, Karl Ostertag, Max Pröbstl, Karl Hoppe. Coro e Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, dir. Eugen Jochum.
Omega Opera Archive 1103 (2 compact) - Walhall WLCD 0092 (2 compact) - Relief CR 1908.

Dall'esecuzione in forma di concerto nell'ottobre 1954 a Monaco di Baviera si ascolta l'opera cantata in lingua tedesca. Jochum adotta la versione dell'Opéra-Comique.

1954
Kerstin Meyer, Elisabeth Söderström, Busk Margit Jonsson, Kjerstin Dellert, Arne Hendriksen, Sigurd Björling, Erik Sundquist, Olle Sivall, Anders Näslund, Carl-Axel Hallgren. Coro e Orchestra dell'Opera Reale di Stoccolma, dir. Sixten Ehrling.
Bluebell ABCD 109 (2 compact)

Si ascolta l'esecuzione di *Carmen* in lingua svedese. Ehrling adotta la versione originale dell'Opéra-Comique, nella traduzione e adattamento di Axel Strindberg.

1955
Giulietta Simionato, Rosanna Carteri, Graziella Sciutti, Luisa Ribacchi, Giuseppe Di Stefano, Michel Roux, Mario Carlin, Gino Del Signore, Giuseppe Modesti, Enzo Sordello. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Herbert von Karajan.
House of Opera CDBB 128 aut 190 (2 compact)

Dalla rappresentazione del 18 gennaio 1955, "dal vivo", si ascolta la Versione Guiraud.

1955
Risë Stevens, Lucine Amara, Heidi Krall, Margaret Roggero, Mario Del Monaco, Frank Guarrera, George Cehanovski, Alessio De Paolis, Norman Scott, Calvin Marsh. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Max Rudolf.
Omega Opera Archive 687 (2 compact)

Dalla rappresentazione del 5 febbraio 1955 al Metropolitan si ascolta la Versione Guiraud.

1956
Risë Stevens, Lucine Amara, Heidi Krall, Margaret Roggero, Giuseppe Di Stefano, Robert Merrill, George Cehanovski, Paul Franke, Norman Scott, Calvin Marsh. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Max Rudolf.
Lyric Distribution NO 9019 (2 compact) - Omega Opera Archive 742 (2 compact)

Ripresa "dal vivo" della recita del 21 gennaio 1956. Rudolf adotta la Versione Guiraud.

1956
Belem Amparan, Elda Ribetti, Gary Falachi, Mitì Truccato Pace, Franco Corelli, Anselmo Colzani, Antonio Sacchetti, Vittorio Pandano, Antonio Cassinelli, Enzo Pieri. Coro e Orchestra di Milano della Radiotelevisione Italiana, dir. Nino Sanzogno.
Myto Records MCD 005.231 (2 compact) - Omega Opera Archive 412 (2 compact)

Dagli studi di Milano della Rai viene irradiata l'esecuzione del 13 giugno 1956: l'opera è cantata in lingua italiana. Sanzogno segue la Versione Guiraud.

1956
Jean Madeira, Janette Vivalda, Yvette Barthélemy, Irène Sicot, Nicolas Filacuridi, Michel Roux, Jean-Christophe Benoît, Michel Hamel, Robert Géay, Daniel Marty. I Piccoli Cantori di Vitagliano, Coro del Conservatorio e Orchestra dell'Associazione dei Concerti Pasdeloup di Parigi, dir. Pierre Dervaux.
Vox OPBX 159 (in ristampa - 3 dischi)

Dal Festival di Aix-en-Provence della stagione 1956 si ascolta il disegno interpretativo di Dervaux.

1957
Risë Stevens, Lucine Amara, Heidi Krall, Margaret Roggero, Mario Del Monaco, Frank Guarrera, George Cehanovski, Paul Franke, Norman Scott, Clifford Harvuot. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Dimitri Mitropoulos.
Nuova Era 2307 (3 compact) - Living Stage LS 1093 (2 compact) - Omega Opera Archive 756 (2 compact) - Walhall WLCD 0093 (2 compact)

Dalla rappresentazione del 12 gennaio 1957 al Metropolitan si ascolta la ripresa dal vivo dell'esecuzione del capolavoro di Bizet. Mitropoulos adotta la Versione Guiraud.

1957
Giulietta Simionato, Aureliana Beltrami, Amalia Oliva, Aurora Cattelani, Giuseppe Di Stefano, Enzo Mascherini, Arturo La Porta, Adelio Zagonara, Antonio Cassinelli, Antonio Sacchetti. Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, dir. Angelo Questa.
Lyric Distribution NO 1124 (2 compact) - Omega Opera Archive 413 (2 compact)

Dalla rappresentazione del 25 febbraio 1957 si ascolta la ripresa dal vivo di *Carmen*, cantata in lingua italiana. Questa segue la Versione Guiraud.

1958
Jean Madeira, Cesy Broggini, Consuelo Ramos, Noemi Souza, Pier Miranda Ferraro, Giuseppe Taddei, Virgilio Tavini, Duilio De Matthaeis, Giuseppe Modesti, Alvaro Bandini. Coro e Orchestra del Teatro Colón di Buenos Aires, dir. Thomas Beecham.
Melodram (in rimasterizzazione - 2 compact)

Dalla recita del 18 luglio 1958 al Teatro Colón si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud, cantata in lingua francese e in parte in lingua italiana.

1958-59
Victoria De Los Angeles, Janine Micheau, Denise Monteil, Monique Linval & Marcelle Croisier, Nicolai Gedda, Ernest Blanc, Jean-Christophe Benoît, Michel Hamel, Xavier Depraz, Bernard Plantey. Piccoli Cantori di Versailles, Cantoria, Coro e Orchestra Nazionale dell'Ortf di Parigi, dir. Thomas Beecham.
EMI 7 243 5 56214-2 (3 compact)

1959
Giulietta Simionato, Mirella Freni, Loretta Di Lelio, Norma Palmieri, Franco Corelli, Gian Giacomo Guelfi, Guido Malfatti, Renato Ercolani, Enzo Viaro, Mario Rossetti. Coro del Teatro Massimo di Palermo, Orchestra Sinfonica Siciliana, dir. Pierre Dervaux.
Great Opera Performances GOP 30 727 (2 compact) - Opera Legacies OL 6007 (2 compact) - Omega Opera Archive 925 (2 compact) - House of Opera CDBB 160 (2 compact)

Dalla recita dell'8 febbraio 1959 al Teatro Massimo viene ripresa dal vivo l'esecuzione condotta da Dervaux, che segue la Versione Guiraud con balletto. L'opera è cantata in lingua italiana.

1959
Giulietta Simionato, Gabriella Tucci, Santa Chissari, Anna Di Stasio, Mario Del Monaco, Scipio Colombo, non indicato, Mariano Caruso, Paolo Montarsolo, Arturo La Porta. Coro di voci bianche di Tokyo, Cori dell'Opera di Nikikaki e di Fujiwara, Orchestra della Radio di Tokyo, dir. Nino Verchi.
Legendary Recordings (in ristampa - 3 compact)

Dalla rappresentazione del 19 febbraio 1959 a Tokyo si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud, cantata in lingua italiana.

1959
Consuelo Rubio, Pierrette Alaria, María López, Francine Arrauzau, Léopold Simoneau, Heinz Rehfuss, José Serrano, Pierre Louvier, Pablo Ferme, Bernard Delacroix. Piccoli Cantori di San Nicola, Coro e Orchestra della Società dei Concerti del Conservatorio di Parigi, dir. Pierre-Michel Le Conte.
Guilde Internationale du Disque (in rimasterizzazione - 2 compact)

1959
Irina Arkhipova, Irina Maslennikova, G. Belousova-Sevcenko, Nadežda Kosicina, Mario Del Monaco, Pavel Lisician, Ivan Ionov, Nikolaj Zakharov, Filip Fokin, Aleksej Bolsakov. Coro e Orchestra del Teatro Bol'šoj di Mosca, dir. Aleksandr Melik-Pašaev.
Revelation Records RV 20001 (2 compact) - Omega Opera Archive 1022 (2 compact) - House of Opera CDBB 132 (2 compact) - Myto Records MCD 053 311 (3 compact)

Dalla rappresentazione del 13 giugno 1959 si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud con balletto. L'opera è cantata in lingua russa, italiana e francese.

1960
Risë Stevens, Lucine Amara, Teresa Stratas,

Margaret Roggero, Richard Tucker, Frank Guarrera, George Cehanovski, Paul Franke, Norman Scott, Clifford Harvuot. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Jean-Paul Morel.
Omega Opera Archive 359 (2 compact)

Ripresa dal vivo della rappresentazione del 6 febbraio 1960 al Metropolitan, si ascolta la Versione Guiraud.

1960
Irina Arkhipova, Marcella Pobbe, Vittoria Magnaghi, Anna Di Stasio, Mario Del Monaco, Ernest Blanc, Giuseppe Forgione, Franco Ricciardi, Enrico Campi, Guido Malfatti. Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, dir. Peter Maag.
Movimento Musica (in ristampa - 2 compact)

Dalla ripresa della recita del 14 dicembre 1960 al Teatro San Carlo si ascolta, cantata in lingua italiana, la Versione Guiraud con balletto.

1960
Sona Cervená, Maria Croonen, Ursula Engert, Sigrid Kehl, Rolf Apreck, Robert Lauhöfer, Günter Leib, Harald Neukirch, Wilhelm Klemm, Bruno Aderhold. Coro di voci bianche, Coro e Orchestra Sinfonica della Radio di Lipsia, dir. Herbert Kegel.
Berlin Classics BC 0032482-2 (2 compact)

L'opera è cantata in lingua tedesca.

1961
Giulietta Simionato, Renata Scotto, Adalina Grigorato, Aurora Catterani, Franco Corelli, Ettore Bastianini, Virgilio Carbonari, Piero De Palma, Alessandro Maddalena, Guglielmo Ferrara. Coro e Orchestra dell'Ente Lirico dell'Arena di Verona, dir. Francesco Molinari Pradelli.
Bongiovanni GAO 118 (2 compact) - Omega Opera Archive 780 (2 compact) - House of Opera CDBB 159 (2 compact)

Si ascolta l'esecuzione del 2 agosto 1961 all'Arena di Verona, cantata in lingua italiana. Molinari Pradelli adotta la Versione Guiraud.

1961
Belen Amparan, Victoria Canale, Alicia Torres Garza, Guadalupe Salorzano, Giuseppe Di Stefano, Manuel Ausensi, Gilberto Cerda, Placido Domingo, Humberto Pazos, Miguel Botello. Coro e Orchestra del Palacio de Bellas Artes di Citta del Messico, dir. Salvador Ochoa.
House of Opera CDBB 131 aut 242 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della rappresentazione del 5 settembre 1961 da Città del Messico. Ochoa segue la Versione Guiraud.

1961
Christa Ludwig, Melitta Muszely, Ursula Schirrmacher, Ursula Gust, Rudolf Schock, Hermann Prey, Leopold Clam, Karl-Ernst Mercker, Iwan Rebroff, Georg Völker. Schöneberger Sängerknaben, Coro della Deutsche Oper, Grande Orchestra Lirica di Berlino, dir. Horst Stein.
EMI CMS 252 903-2 (2 compact)

Si ascolta l'esecuzione in lingua tedesca.

1962
Marilyn Horne, Arlene Saunders, Rosina Di Lullo Gore, Rita Dreyfus, Franco Corelli, Anselmo Colzani, Luigi Vellucci, Wayne Connor, John Lawler, Nicola Massimo. Coro e Orchestra della Lyric Opera di Philadelphia, dir. Anton Guadagno.
Lyric Distribution NO 397 (2 compact)

Si ascolta la recita del 3 aprile 1962 all'Academy of Music di Philadelphia. Guadagno adotta la Versione Guiraud.

1962
Regina Resnik, Joan Sutherland, Georgette Spanellys, Yvonne Minton, Mario Del Monaco, Tom Krause, Jean Prudent, Alfred Hallett, Robert Géay, Claude Calés. Coro del Grand Théâtre di Ginevra, Orchestra della Suisse Romande, dir. Thomas Schippers.
Decca 443 871 - 2 (2 compact)

Incisione effettuata in studio al Grand Théâtre di Ginevra nel giugno 1962.

1962
Regina Resnik, Hilde Güden, Liselotte Maikl, Hilde Rössl-Majdan, Dimiter Usumov, Aldo Protti, Harold Pröglhö, Murray Dickie,

Ludwig Welter, Alfred Poell. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Herbert von Karajan.
Arkadia CDKAR 201 (2 compact) - House of Opera CDBB 158 (2 compact)

Dall'Opera di Stato di Vienna si ascolta dal vivo la ripresa della recita del 10 dicembre 1962.

1963
Leontyne Price, Mirella Freni, Monique Linval, Geneviève Macaux, Franco Corelli, Robert Merrill, Jean-Christophe Benoît, Maurice Besançon, Frank Schooten, Bernard Demigny. Wiener Sängerknaben, Coro dell'Opera di Stato, Orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Herbert von Karajan.
BMG RCA 74321 39495 (3 compact)

Registrazione realizzata in studio nel Sofiensaal di Vienna nel novembre 1963.

1964
Maria Callas, Andréa Guiot, Nadine Sautereau, Jane Berbié, Nicolai Gedda, Robert Massard, Jean-Paul Vauquelin, Jacques Pruvost & Maurice Maievski, Jacques Mars, Claude Calès. Coro di voci bianche Jean Pesnaud, Coro René Duclos, Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi, dir. Georges Prêtre.
EMI 5 56 281 2 (2 compact)

Incisione svoltasi in studio nella Salle Wagram di Parigi tra il 6 e il 20 luglio 1964. Prêtre adotta la Versione Guiraud.

1966
Grace Bumbry, Mirella Freni, Nadine Sautereau, Jane Berbié, Jon Vickers, Justino Diaz, Milen Paunov, Gérard Dunan, Anton Djakov, Roger Soyer. Coro dell'Opera di Stato, Orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Herbert von Karajan.
Priceless DI 838 X (3 compact) - Frequenz 11 022 (3 compact) - Omega Opera Archive 1304 (2 compact)

Dalla trasmissione radiofonica dal vivo si ascolta l'esecuzione della recita del 27 luglio 1966 dal Grosses Festspielhaus di Salisburgo. Karajan adotta la Versione Guiraud.

1967
Grace Bumbry, Mirella Freni, Olivera Miljakovic, Julia Hamari, Jon Vickers, Justino Diaz, Kurt Equiluz, Milen Paunov, Anton Djakov, Robert Kerns. Chor der Wiener Staatsoper, Kammerchor & Kinderchor der Salzburger Festspiele, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan. Regia di Herbert von Karajan. Ripresa video di Horant Hohlfeld.
Philips 070 440-9 (1 DVD) - Arkadia CDKAR 221 (3 compact) - Omega Opera Archive 1306 (3 compact)

Dalla ripresa radiofonica del 29 luglio 1967 si ascolta la recita condotta da Karajan al Grosses Festspielhaus di Salisburgo. Karajan segue la Versione Guiraud.

1967
Regina Resnik, Nancy Stokes, Laura Bustamante, Ximena Riveros, Plácido Domingo, Ramón Vinay, Juan Charles, Ismildo Tedeschi, Jorge Algorta, Augustin Letelier. Coro e Orchestra del Teatro Municipal di Santiago, dir. Anton Guadagno.
Legato Classics LCD 194 (2 compact) - House of Opera CDBB 146 (2 compact)

Dalla ripresa radiofonica dal vivo della rappresentazione del 4 settembre 1967 dal Teatro Municipal di Santiago del Cile si ascolta la Versione Guiraud.

1967
Shirley Verrett, Isabel Garcisanz, Nadine Sautereau, Jacqueline Broudeur, Albert Lance, Robert Massard, Bernard Demigny, Michel Hanel, Anton Djakov, Claude Genty. Coro e Orchestra Sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana, dir. Georges Prêtre.
Frequenz 043 011 (2 compact)

Radiotrasmissione dal vivo del 14 dicembre 1967 dell'esecuzione svoltasi all'Auditorio del Foro Italico di Roma.

1968
Grace Bumbry, Heather Harper, Nelly Romanella, Isabel Casey, Jon Vickers, Robert Merrill, Jean-Charles Gebelin, Ricardo Yost, non indicati. Coro e Orchestra del Teatro Colón di Buenos Aires, dir. Georges Prêtre.
Omega Opera Sarchive 1244 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 5 luglio 1968 al Teatro Colón.

1968
Mignon Dunn, Sylvia Cooper, Joan August, Linda Cook, Plácido Domingo, Frank Guarrera, Bernard Izzo, Nico Castel, Eugene Green, Raymond Gibbs. Coro e Orchestra della Summer Cincinnati Opera Association, dir. Anton Guadagno.
House of Opera CDBB 147 (2 compact) - Melodram CDM 27034 (2 compact)

Dalla recita del 19 luglio 1968 a Cincinnati si ascolta la ripresa dal vivo dell'esecuzione della Versione Guiraud con balletto.

1968
Shirley Verrett, Mirella Freni, Lilian Sukis, Marcia Baldwin, Jon Vickers, Justino Diaz, Robert Goodloe, Robert Schmorr, Morley Meredith, Russell Christopher. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Zubin Mehta.
Omega Opera Archive 1578 (2 compact)

Dalla ripresa della recita del 10 ottobre 1968 si ascolta dal vivo l'esecuzione della Versione Guiraud.

1969
Regina Resnik, Judith Raskin, Judith DePaul, Judith Forst, Richard Tucker, Justino Diaz, Gene Boucher, Robert Schmorr, Morley Meredith, Robert Goodloe. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Zubin Mehta.
Omega Opera Archive 1535 (2 compact)

Dal Metropolitan, dal vivo della recita del 15 marzo 1969, si ascolta Mehta dirigere la Versione Guiraud.

1969
Biserka Cvejic, Jeanette Pilou, non indicata, Lotte Rysanek, Plácido Domingo, Giampiero Mastromei, non indicati. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Serge Baudo.
Omega Opera Archive 1752 (2 compact)

Dal vivo della rappresentazione viennese del 19 dicembre 1969 si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1969
Grace Bumbry (Thamilia Mesbah), Mirella Freni (Dominique Arden), Eliane Lublin, Viorica Cortez (Catherine Rethi), Jon Vickers (André Batisse), Kostas Paskalis (Dominique Santarelli), Michel Trempont, Albert Voli, Bernard Gontcharenko, Claude Méloni. Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois, Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi, dir. Rafael Frühbeck de Burgos.
EMI CMS 7 63 643-2 (2 compact)

In questa registrazione, realizzata in studio, accanto alla distribuzione vocale figurano alcuni attori di prosa, perché Frühbeck de Burgos adotta la versione originale dell'Opéra-Comique, con i dialoghi parlati.

1970
Mignon Dunn, Maria Chiara, Gabriella Novielli, Elena Zilio, Franco Corelli, Piero Cappuccilli, Giuseppe Morresi, Piero De Palma, Giovanni Foiani, Giorgio Zancanaro. Coro e Orchestra dell'Arena di Verona, dir. Oliviero De Fabritiis.
Lyric Distribution NO 532 (2 compact)

Dalla rappresentazione del 23 luglio 1970 all'Arena: De Fabritiis segue la Versione Guiraud.

1970
Anna Moffo, Helen Donath, Arleen Augér, Jane Berbié, Franco Corelli, Piero Cappuccilli, Jean-Christophe Benoît, Karl Ernst Mercker, José Van Dam, Barry McDaniel. Coro di voci bianche, Coro e Orchestra della Deutsche Oper di Berlino, dir. Lorin Maazel.
BMG RCA 74321 25279 (2 compact)

Maazel nella incisione effettuata in studio a Berlino adotta la versione dell'Opéra-Comique, avvalendosi dell'edizione critica pubblicata nel 1964 da Alkor a cura di Fritz Oeser.

1971
Fiorenza Cossotto, Maria Chiara, Marisa Salimbeni, Anita Caminada, Mario Del Monaco, Renato Bruson, Alberto Carusi, Florindo Andreolli, Alessandro Maddalena, Giorgio Zancanaro. Coro e Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, dir. Peter Maag.
Mondo Musica MFOH 10031 (3 compact)

Si ascolta la ripresa della recita del 22 aprile 1971 dal Teatro La Fenice, in lingua italiana: Maag segue la Versione Guiraud.

1971
Fiorenza Cossotto, Maria Chiara, Marisa Salimbeni, Anita Caminada, Pier Miranda Ferraro, Renato Bruson, Alberto Carusi, Florindo Andreolli, Alessandro Maddalena, Giorgio Zancanaro. Coro e Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, dir. Peter Maag.
Myto Records MCD 934.87 (2 compact)

La registrazione riproduce l'ascolto della rappresentazione del 4 maggio 1971 alla Fenice, in lingua italiana: Maag adotta la Versione Guiraud.

1972
Aleksandrina Milčeva-Nonova, Liljana Vasileva, Cvetanka Arsinkova, Stefka Popangelova, Nikola Nikolov, Nikola Gjuzelev, Verter Vracovski, Milen Paunov, Pavel Gerdikov, Georgi Genov. Coro Bodra Smjana, Coro e Orchestra dell'Opera di Sofia, dir. Ivan Marinov.
Electrerecord Select (in ristampa - 2 compact)

In studio a Sofia, condotta da Marinov nel luglio 1972, l'incisione che si basa sulla Versione Guiraud.

1972
Marylin Horne, Adriana Maliponte, Colette Boky, Marcia Baldwin, James McCracken, Tom Krause, Russell Christopher, Andrea Velis, Donald Gramm, Raymond Gibbs. Coro dell'Opera di Manhattan, Coro di voci bianche, Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Leonard Bernstein.
Deutsche Grammophon 427 440-2 (3 compact)

Nella registrazione effettuata in studio a New York nell'ottobre 1972 Bernstein adotta una soluzione ibrida, in parte seguendo la Versione Guiraud in parte l'edizione Oeser.

1973
Joy Davidson, Adriana Maliponte, Maria Di Giglio, Jacqueline Pierce, Franco Corelli, Norman Treigle, Robert Guy, George Livings, Edward Doe, non indicato. Coro e Orchestra dell'Opera di Miami, dir. Emerson Buckley.
Lyric Distribution NO 983 (2 compact)

Nella ripresa dalla recita del 10 febbraio 1973 al Dade Country Auditorium di Miami si ascolta la Versione Guiraud.

1973
Viorica Cortez, Zuleica Saque, Manuela Picarra, Nicoletta Ciliento, Franco Corelli, Sesto Bruscantini, Giorgio Giorgetti, Franco Ricciardi, Alvaro Malta, José Oliveira Lopes. Coro e Orchestra del Teatro São Carlos di Lisbona, dir. Oliviero De Fabritiis.
Lyric Distribution NO 377 (2 compact)

1973
Elena Obrazcova, Bernadette Antoine, non indicata, non indicata, Plácido Domingo, Yves Bisson, non indicati. Coro e Orchestra dell'Opera di Marsiglia, dir. Reynald Giovaninetti.
House of Opera CDBB 155 (2 compact)

Dalla recita del 29 aprile 1973 si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1973
Shirley Verrett, Kiri Te Kanawa, Teresa Cahill, Anne Pashley, Plácido Domingo, José Van Dam, John Dobson, Francis Egerton, Richard Van Allen, Thomas Allen. Coro e Orchestra della Royal Opera House Covent Garden di Londra, dir. Georg Solti.
Myto Records MCD 012.242 (3 compact) - Arkadia CDMP 498 (3 compact) - House of Opera CDBB 166 (2 compact)

1974
Fiorenza Cossotto, Adriana Maliponte, Giovanna Santelli, Nicoletta Ciliento, Plácido Domingo, José Van Dam, Nino Carta, Pier Francesco Poli, Carlo Del Bosco, Arturo Testa. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Georges Prêtre.
Opera d'Oro 1244 (3 compact) - House of Opera CDBB 141 (2 compact)

Dalla ripresa dal vivo della recita del 6 maggio 1974 si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1974
Grace Bumbry, Wilma Vernocchi, Giovanna Di Rocco, Anita Caminada, Franco Corelli, Franco Bordoni, Mario Ferrara, Giuseppe Morresi, Francesco Signor, Carlo Scaravelli.

Coro e Orchestra dello Sferisterio di Macerata, dir. Oliviero De Fabritiis.
Bongiovanni GAO 181 (2 compact)

Dalla rappresentazione del 21 luglio 1974 allo Sferisterio di Macerata si ascolta l'esecuzione della versione Opéra-Comique cantata in lingua italiana.

1974
Katherine Pring, Margaret Curphey, Audrey Gunn, Anne Conoley, Alberto Remedios, Geoffrey Chard, John Kitchener, Terry Jenkins, Dennis Wicks, Patrick Wheatley. Coro e Orchestra della English National Opera di Londra, dir. Nicholas Braithwaite.
Celestial Audio CA 006 (3 compact)

Da una recita della stagione della English National Opera del 1974 si ascolta l'esecuzione in lingua inglese.

1974
Elena Obrazcova, Maria Fleta, Dolores Cava, Cecilia Fondevilla, Plácido Domingo, Justino Diaz, Jorge Cebrian, José Manzaneda, Christian Poulizac, Enric Serra. Coro e Orchestra del Gran Teatro del Liceu di Barcellona, dir. Paul Ethuin.
House of Opera CDBB 156 (2 compact)

Nella ripresa dal vivo della rappresentazione del 30 dicembre 1974 si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1974
Régine Crespin, Jeannette Pilou, Mariarosa Carminati, Nadine Denize, Gilbert Py, José Van Dam, Jacques Trigeau, Rémy Corazza, Pierre Thau, Paul Guigue. Coro di voci bianche di San Maurizio, Coro dell'Opéra du Rhin, Orchestra Filarmonica di Strasburgo, dir. Alain Lombard.
Teldec Erato 2292-45 573-2 (2 compact)

Nella registrazione effettuata in studio a Strasburgo, Lombard adotta la Versione Guiraud.

1975
Tatiana Troyanos, Kiri Te Kanawa, Norma Burrowes, Jane Berbié, Plácido Domingo, José Van Dam, Michel Roux, Michel Sénéchal, Pierre Thau, Thomas Allen. Coro di voci bianche della Haberdashers' Aske's School di Elstree, Coro John Alldis, London Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti.
Decca 414 489-2 (3 compact) - House of Opera CDBB 164 (2 compact).

Nella registrazione svoltasi tra luglio e dicembre 1975 alla Henry Wood Hall di Londra, in studio, Solti adotta la versione Opéra-Comique con integrazioni dell'edizione Oeser.

1975
Régine Crispin, Katia Ricciarelli, Loretta Di Franco, Marcia Baldwin, William Lewis, José Van Dam, Russell Christopher, Andrea Velis, Richard Best, Gene Boucher. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Henry Lewis.
Bella Voce BLV 107 407 (3 compact)

Nella ripresa dalla recita del 13 dicembre 1975 dal Teatro Metropolitan si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1977
Teresa Berganza, Leona Mitchell, non indicata, Alicia Nafé, Plácido Domingo, Tom Krause, Gordon Sandison, Geoffrey Pogson, Jean Lainé, Stuart Harling. Coro di voci bianche del George Watson College, Coro della Scottish Opera, London Symphony Orchestra, dir. Claudio Abbado.
House of Opera CDBB 136 aut 624 (2 compact)

Ripresa dal vivo della rappresentazione del 28 agosto 1977 al King's Theater di Edimburgo. Abbado adotta la versione Opéra-Comique secondo l'edizione Oeser.

1977
Teresa Berganza, Ileana Cotrubas, Yvonne Kenny, Alicia Nafé, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Gordon Sandison, Geoffrey Pogson, Robert Lloyd, Stuart Harling. Coro di voci bianche del George Watson's College, Ambrosian Singers. London Symphony Orchestra, dir. Claudio Abbado.
Deutsche Grammophon 419 636-2 (3 compact)

Nella registrazione svoltasi nel settembre 1977 al George Watson College di Edinburgo e alla St. John Church di Londra, Abbado

adotta la versione Opéra-Comique, seguendo l'edizione Oeser.

1978
Aleksandrina Milčeva, Carmen Hernandez, Maria Uriz, Cecilia Fondevila, Plácido Domingo, Vincenç Sardinero, Eno Mucchiutti, Josep Ruiz, Juan Pons, Manuel Garrido. Coro e Orchestra del Gran Teatro del Liceu di Barcellona, dir. Gerardo Perez Busquier.
House of Opera CDBB 143 (2 compact)

Nella ripresa dalla rappresentazione del 26 gennaio 1978 dal Gran Teatro del Liceu si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1978
Elena Obraztsova, Isobel Buchanan, Cheryl Kanfoush, Axelle Gall, Plácido Domingo, Jurij Mazurok, Paul Wolfrum, Heinz Zednick, Kurt Rydl, Hans Helm. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Carlos Kleiber. Regia di Franco Zeffirelli.
Exclusive EX 92 T 11 (2 compact) - House of Opera CDBB 144 (2 compact) - TDK DV-Clopcar (1 DVD)

Dalla ripresa dal vivo della recita del 9 dicembre 1978 dall'Opera di Vienna si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1978
Teresa Berganza, Katia Ricciarelli, Danièle Perriers, Jane Berbié, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Michel Philippe, Michel Sénéchal, Jean Laine, Yves Bisson. Coro e Orchestra dell'Opéra-Comique di Parigi, dir. Pierre Dervaux. Regia di Piero Faggioni. Ripresa video di Pierre Badel.
Dreamlife (in ristampa - 1 Vhs)

1979
Ruza Baldani, Mirna Lacambra, non indicata, non indicata, Plácido Domingo, Guillermo Sarabia, non indicati. Coro e Orchestra di Las Palmas, dir. Eugenio Mario Marco.
House of Opera CD 350 (2 compact)

Dalla ripresa della rappresentazione a Las Palmas del 16 aprile 1979 si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1979
Ann Howard, Cristina Ortega, Marina Argelia, Estrella Ramírez, Plácido Domingo, Maurizio Mazzieri, Alberto Hamin, Ignacio Clapés, Enrique Leff, Arturo Barrera. Coro e Orchestra non indicati, dir. Fernando Lozano.
House of Opera CDBB 130 (2 compact)

Dalla ripresa dal vivo della rappresentazione del 25 ottobre 1979 al Teatro Florida di Monterey si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1982
Ruza Baldani, Alida Ferrarini, Ascension González, Evelia Marcote, José Carreras, Justino Diaz, José Ruiz, Piero De Palma, Jesús Sanz Remiro, Vicente Esteve. Escolania de la Sagrada Familia, Coro del Teatro La Zarzuela, Orchestra Sinfonica di Madrid, dir. Luis Antonio García Navarro.
Historical Recordings HRE (in ristampa - 2 compact)

Da una recita del maggio 1982 al Teatro La Zarzuela di Madrid si ascolta l'esecuzione della Versione Guiraud.

1982
Agnes Baltsa (Maria Laborit), Katia Ricciarelli (Danièle Ajoret), Christine Barbaux (Isabel Karajan), Jane Berbié (Claudine Coster), José Carreras (Jean Barney), José Van Dam (Tony Jacquot), Gino Quilico (Alain Hitier), Heinz Zednik, Alexander Malta (Jean-Noël Sissia), Mikael Melbye (Tony Jacquot). Schöneberger Sängerknaben, Coro del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi, Berliner Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan.
Deutsche Grammophon 410 088-2 (3 compact)

Con la partecipazione di una distinta compagnia di attori di prosa accanto alla distribuzione vocale, Karajan registra in studio nel settembre 1982 a Berlino la versione di *Carmen* dell'Opéra-Comique, giovandosi dell'edizione Oeser.

1982
Julia Migenes, Faith Esham, Lilian Watson, Susan Daniel, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Jean-Philippe Lafont, Gérard Garino, John Paul Bogart, François Le Roux. Coro di voci bianche, Coro di Radio France, Orchestre National de France, dir. Lorin Maazel.

Teldec Erato 2292 45 207-2 (3 compact) - House of Opera CDBB 153 (2 compact)

Allo Studio di Radio France nel dicembre 1982 Maazel registra la versione dell'Opéra-Comique, utilizzando l'edizione Oeser. È la colonna sonora del film di Francesco Rosi.

1982
Julia Migenes, Faith Esham, Lilian Watson, Susan Daniel, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Jean-Philippe Lafont, Gérard Garino, John Paul Bogart, François Le Roux. Coro di voci bianche, Coro di Radio France, Orchestre National de France, dir. Lorin Maazel. Regia di Francesco Rosi. Coreografie di Antonio Gades.
Warner Erato CDR 10530 (1 DVD)

1983
Elena Obrazcova, Alida Ferrarini, Maria Uriz, Cecilia Fondevilla, José Carreras, Silvano Carroli, Vincenç Esteve, Piero De Palma, Enric Serra, Santos Arino. Coro e Orchestra del Gran Teatro del Liceu di Barcellona, dir. Jacques Delacôte.
House of Opera CDBB 154 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita dell'8 novembre 1983.

1984
Agnes Baltsa, Faith Esham, Graciela De Gyldenfeldt, Margareta Hintermeier, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Heinz Holecek, Helmut Wildhaber, Kurt Rydl, Hans Helm. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Lorin Maazel.
House of Opera CDBB 134 (2 compact)

Si ascolta dal vivo la reicta del 18 gennaio 1984 dall'Opera di Stato di Vienna.

1984
Stefania Toczyska, Barbara Hendricks, Lucia Scappaticci, Anne-Marie Grain, José Carreras, José Van Dam, Jacques Trigeau, Gérard Garino, Yves Bisson, Alain Vernhes. Cantoria dell'Opéra di Avignone, Cori regionali e Orchestra Nazionale di Lilla, dir. Jean-Claude Casadesus.
House of Opera CDBB 134 (2 compact)

Nella trasmissione radiofonica si ascolta la recita del 28 luglio 1984 alle Chorégies di Orange.

1984
Stefania Toczyska, Julia Varady, Gudrun Wewezov, non indicata, Vladimir Atlantov, Bodo Brinkmann, Kurt Rydl, non indicati. Coro e Orchestra di Monaco di Baviera, dir. Giuseppe Patanè.
House of Opera CDBB 162 (2 compact)

Da una rappresentazione dell'ottobre 1984 a Monaco di Baviera è trasmessa l'esecuzione del capolavoro di Bizet.

1984
Shirley Verrett, Alida Ferrarini, Antonella Bandelli, Petra Malakova, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Armando Ariostini, Ernesto Gavazzi, Jean Lainé, Orazio Mori. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Claudio Abbado.
House of Opera CDBB 145 (2 compact)

Dalla radiotrasmissione dal vivo della serata inaugurale della stagione scaligera si ascolta la recita del 7 dicembre 1984: Abbado adotta la versione dell'Opéra-Comique secondo l'edizione Oeser.

1985
Agnes Baltsa, Alida Ferrarini, Alba Pretigni, Petra Malakova, José Carreras, Ruggero Raimondi, Armando Ariostini, Ernesto Gavazzi, Jean Lainé, Orazio Mori. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Claudio Abbado.
House of Opera CDBB 133 (2 compact)

Si ascolta dal vivo la recita del 5 gennaio 1985: Abbado segue la versione dell'Opéra-Comique, utilizzando l'edizione critica a cura di Oeser.

1985
Maria Ewing, Marie McLaughlin, Elizabeth Collier, Jean Rigby, Barry McCauley, David Holloway, Gordon Sandison, Petros Evangelides, Xavier Depraz, Malcolm Walker. The Glyndebourne Chorus, London Philharmonic Orchestra, dir. Bernard Haitink. Regia di Peter Hall.
NVC Arts International (in ristampa - 1 DVD)

Si assiste allo spettacolo andato in scena al Festival di Glyndebourne: ripreso dalla BBC il 24 e 25 agosto 1985, è stato trasmesso il 24 maggio 1986.

1985
Agnes Baltsa, Janet Perry, Graciela De Gyldenfeldt, Jane Berbié, José Carreras, José Van Dam, Michel Sénéchal, Heinz Zednik, Alexander Malta, non indicato. Tölzer Knabenchor, Coro da camera di Salisburgo, Coro dell'Opera di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan.
Celestial Audio CA 183 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo d'una recita del Festival di Salisburgo irradiata dal Grosses Festspielhaus.

1987
Agnes Baltsa, Leona Mitchell, Myra Merritt, Diane Kesling, José Carreras, Samuel Ramey, Bruce Hubbard, Anthony Laciura, Ara Berberian, Vernon Hartman. Corpo di ballo, Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. James Levine. Regia di Paul Mills. Scene e costumi di John Bury. Ripresa video di Brian Large.
Deutsche Grammophon 073 0009 (1 DVD)

1988
Jessye Norman, Mirella Freni, Ghislaine Raphael, Jean Rigby, Neil Shicoff, Simon Estes, François Le Roux, Gérard Garino, Philippe Courtis, Nicolas Rivenq. Maîtrise de Radio France, Choeur de Radio France, Orchestre National de France, dir. Seiji Ozawa.
Philips 422 366-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione effettuata in studio tra il 13 e il 22 luglio 1988 a Parigi, Radio France. Ozawa adotta la versione dell'Opéra-Comique, utilizzando l'edizione Oeser.

1989
Maria Ewing, Miriam Gauci, Rosemary Ashe, Ludmilla Andrew, Jacques Trussell, Alain Fondary, David Hamilton, Émile Belcourt, Rodney McCann, Christopher Blades. Ambrosian Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra, dir. Jacques Delacôte. Regia di Steven Pimlott. Ripresa video di Gavin Taylor.
Stax Entertainment MAWA 131 (1 DVD)

Si assiste all'eccellente ripresa dello spettacolo firmato dalla regia di Pimlott.

1990
Graciela Alperyn, Doina Palade, Ann Liebeck, Dalia Schaechter, Giorgio Lamberti, Alan Titus, non indicato, non indicato, Danilo Rigosa, non indicato. Slovak Philharmonic Chorus, Bratislava Children's Choir, Czecho-Slovak Radio Symphony Orchestra, dir. Alexander Rahbary.
Naxos 8.660005 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dell'esecuzione svoltasi alla Radio Slovacca nel luglio 1990.

1991
Maria Ewing, Leontina Vaduva, Judith Howarth, Jean Rigby, Luis Lima, Gino Quilico, Bruno Caproni, Francis Egerton, Roderick Earle, Christopher Booth-Jones. Coro e Orchestra della Royal Opera House Covent Garden di Londra, dir. Zubin Mehta. Regia di Nuria Espert, scene di Gerardo Vera, costumi di Franca Squarciapino. Ripresa video di Barris Gavin.
Imagine IMAG ID 5782 RADVD (2 DVD)

Si assiste allo spettacolo svoltosi nella stagione 1991 della Royal Opera House Covent Garden nella ripresa televisiva.

1993
Giovanna Casolla, non indicata, Cristina Pastorello, Cinzia De Mola, Neil Shicoff, Giorgio Zancanaro, Andrea Snarsky, non indicati. Coro e Orchestra dell'Arena di Verona, dir. Vjekoslav Sutej.
House of Opera CDBB 140 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo d'una rappresentazione all'Arena di Verona nel luglio 1993.

1994
Béatrice Uria-Monzon, Leontina Vaduva, Maryse Castets, Martyne Olmeda, Christian Papis, Vincent Le Texier, Frank Leguérinel, Thierry Trégan, Lionel Sarrazin, Ollivier Lallouette. Bordeaux CNR Children's Choir, Bordeaux Théâtre Chorus, Bordeaux Aquitaine Orchestra, dir. Alain Lombard.
Auvidis Valois V 4734 (2 compact) - Naive Classique V 4964 (2 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata nel giugno 1994 al Grand Théâtre di Bordeaux: Lombard adotta la versione dell'Opéra-Comique.

1994
Pamela Pantos, Fiamma Izzo D'Amico, Silvia

Gavarotti, Silvia Trio, Corneliu Murgu, Claudio Otelli, Marco Camastra, Elio Ferretti, Pieter van der Berg, Marcin Bronikowski. Württemberg Philharmonic Orchestra Reutlingen, dir. Roberto Paternostro.
Companion Classics 940 110 (2 compact) - Disky Classics DCL 70 358-2 (2 compact)

1995
Jennifer Larmore, Angela Gheorghiu, Nathalie Boissy, Natasha Petrinsky, Thomas Moser, Samuel Ramey, Jan Zinkler, Ulrich Ress, Maurizio Muraro, Jean-Luc Chaignaud. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato Bavarese, dir. Giuseppe Sinopoli.
Teldec 0630-12672-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione svoltasi nel dicembre 1995 alla Stadthalle di Germering: Sinopoli adotta la versione dell'Opéra-Comique.

1995
Agnes Baltsa, Nancy Gustafson, Simina Ivan, Svetlana Serdar, Neil Shicoff, Jean-Luc Chaignaud, Hans Peter Kammerer, non indicato, Goran Simic, Yu Chen. Coro e Orchestra dell'Opera di Vienna, dir. Donald Runnicles.
House of Opera CDBB 135 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 5 gennaio 1995 da Vienna.

1995
Lory Brown Mirabal, Fiorella Prandini, Nadja Cvevtoka, Vjara Danceva, Lev Leontievic Kuznecov, Boaz Senator, Hristo Sarafov, Dmitri Dimitrov, Krasimir Klebarov, Valeri Colov. Compagnia e Coro del Teatro Lirico d'Europa, Orchestra Sinfonica di Sofia, dir. Georgij Notev.
Harmony Music Opera 10 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 25 marzo 1995 dal Théâtre di Sète.

1995
Jennifer Larmore, Angela Gheorghiu, Nathalie Boissy, Natasha Petrinsky, Thomas Moser, Samuel Ramey, Jan Zinkler, Ulrich Rees, Maurizio Muraro, Jean-Luc Chaignaud, Coro e Orchestra dell'Opera di Stato Bavarese, dir. Giuseppe Sinopoli.
Teldec 0630-12672-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione svoltasi nel dicembre 1995 alla Stadthalle di Germering: Sinopoli adotta la versione dell'Opéra-Comique.

1998
Jennifer Larmore, Carla Maria Izzo, Catherine Ireland, Megan Dey Toth, Plácido Domingo, Richard Bernstein, non indicati. Coro e Orchestra dell'Opera di Los Angeles, dir. Bertrand De Billy.
House of Opera CDBB 151 aut 586 (2 compact)

Si ascolta la ripresa radiofonica dal vivo della rappresentazione dell'8 settembre 1998.

1998
Olga Borodina, Andrea Dankova, Susan Gritton, Ruby Philogene, José Cura, Miguel Angel Zapater, Nikolaj Dobrev, non indicati. Coro e Orchestra della Royal Opera House Covent Garden, dir. Colin Davis.
House of Opera CDBB 138 aut 585 (2 compact).

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 12 settembre 1998 al teatro londinese.

1998
Roberta Mattelli, Susanna Fülöp, Ulrike Sonntag, Malgozata Walwska, Mario Malagnini, Boaz Senator, Marco Camastra, Sergio Lombana, Ivan Tomasev, non indicato. Coro e Orchestra della Stagione d'Opera Italiana, dir. Giorgio Croci. Regia di W. Werner.
Cascade CA 60011 (1 DVD)

Si apprezza la realizzazione scenografica firmata da Werner per la regia.

1999
Denyce Graves, Alida Ferrarini, Cristina Pastorello, Rosanna Mancarella, Franco Farina, André Cognet, Marco Camastra, Mario Bolognesi, Francesco Facini, Roberto Accurso. Coro e Orchestra dell'Arena di Verona, dir. Renato Palumbo.
House of Opera CDBB 149 (2 compact)

2002
Angela Gheorghiu, Inva Mula, Elizabeth Vidal, Isabelle Cais, Roberto Alagna, Thomas Hampson, Nicolas Rivenq, Yann Beuron, Nicolas Cavallier, Ludovic Tézier. La Lauzeta, Choeur d'enfants de Toulouse, Choeur Les

Éléments, Orchestre National du Capitole de Toulouse, dir. Michel Plasson.
EMI 7 243-5 57 434-2 (2 compact)

Nella registrazione effettuata in studio alla Halle aux Grains di Tolosa tra febbraio e marzo 2002, Plasson adotta la Versione Guiraud. Nel primo atto inserisce, in aggiunta al tradizionale tracciato musicale, la "Scène et Pantomime" di Moralès e la stesura originaria della *habanera* "L'amour est enfant de bohème".

2002
Patricia Bardon, Mary Plazas, Mary Hegarty, Sally Harrison, Julian Gavin, Gary Magee, Peter Wedd, Marc Le Brocq, Nicholas Garrett, Toby Stafford-Allen. The Geoffrey Mitchell Choir, New London Children's Choir, Philharmonia Orchestra, dir. David Parry.
Chandos CHAN 3091 (2 compact)

Nell'incisione svoltasi in studio al Colosseum di Watford nell'agosto 2002 Parry segue la Versione Guiraud nell'edizione curata da Richard Langham-Smith. L'opera è cantata in lingua inglese nella traduzione di David Parry.

2002
Anne Sofie von Otter, Lisa Milne, Christine Rice, Marcus Haddock, Laurent Naouri, Quentin Hayes, Colin Judson, Jonathan Best, Hans Voscherang, non indicato. The Glyndebourne Festival Chorus, London Philharmonic Orchestra, dir. Philippe Jordan. Regia di David McVicar, scene di Michael Vale, costumi di Sue Blanc. Ripresa video di Sue Judd.
BBC Opus Arte OA 0867 D (2 DVD) - House of Opera CDBB 167 (2 compact)

Lo spettacolo è ripreso da una rappresentazione dell'agosto 2002 al Festival di Glyndebourne.

2003
Marina Domashenko, Maya Dashuk, Cristina Pastorello, Milena Josipovich, Marco Berti, Raymund Aceto, Marco Camastra, Antonio Feltracco, Dario Benini, Roberto Accurso. Balletto Spagnolo di Lucia Real El Camborio, Coro e Orchestra dell'Arena di Verona, dir. Alain Lombard. Regia di Franco Zeffirelli.
TDK DV-OPCAR (2 DVD)

2006
Anna Caterina Antonacci, Norah Ansellem, Elena Xanthoudakis, Viktoria Vizin, Jonas Kaufmann, Ildebrando D'Arcangelo, Jean-Sébastien Bou, Jean-Paul Fouchécourt, Matthew Rose, Jacques Imbrailo. Coro e Orchestra della Royal Opera House Covent Garden di Londra, dir. Antonio Pappano. Regia di Francesca Zambello, scene e costumi di Tanya McCallin, coreografie di Arthur Pita. Ripresa video di Jonathan Haswell.
Decca 074 3312 (1 DVD)

Si assiste allo spettacolo ripreso da una recita al Covent Garden del dicembre 2006.

2010
Elīna Garanča; Barbara Frittoli; Elizabeth Caballero; Sandra Piques Eddy; Roberto Alagna; Teddy Tahu Rhodes; Earle Patriarco; Keith Jameson; Keith Miller; Trevor Scheunemann. Coro, Corpo di ballo, Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Yannick Nézet-Séguin. Regia di Richard Eyre.
Deutsche Grammophon 073 4581 (2 DVD)

Il video documenta la ripresa "dal vivo" della rappresentazione del 16 gennaio 2010 al Metropolitan.Nézet-Séguin adotta la versione con i recitativi cantati.

Coordinatore dei Maestri collaboratori:
James Vaughan

Maestri collaboratori:
James Vaughan - Massimiliano Bullo - Massimo Guantini - Mzia Bakhtouridze
Beatrice Benzi - Paolo Berrino - Nelson Calzi - Roberto Curbelo
Dario Grandini - Maurizio Magni - Antonella Marotti - Ilaria Morotti
Marco Munari - Bruno Nicoli - Ovidio Pratissoli - Renato Principe - Paolo Spadaro

Maestri ai video libretti: **Massimiliano Carraro - Roberto Perata - Stefano Colnaghi**

ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA

Violini primi
Francesco Manara (di spalla)
Francesco De Angelis (di spalla)
Daniele Pascoletti (concertino)
Shelagh Burns
Mariangela Freschi
Alessandro Ferrari
Zsusanna Demetrovics
Corine van Eikema
Andrea Leporati
Rodolfo Cibin
Andrea Pecolo
Gianluca Turconi
Elena Faccani
Fulvio Liviabella
Gianluca Scandola
Dino Sossai
Duccio Beluffi
Alois Hubner
Agnese Ferraro

Violini secondi
Pierangelo Negri*
Giorgio Di Crosta*
Anna Longiave
Anna Salvatori
Emanuela Abriani
Paola Lutzemberger
Ludmilla Laftchieva
Silvia Guarino
Gabriele Porfidio
Stefano Dallera
Roberto Nigro
Elisa Citterio
Damiano Cottolasso
Evguenia Staneva
Alexia Tiberghien
Stefano Lo Re
Enkeleida Sheshaj
Antonio Mastalli
Kaori Ogasawara

Viole
Danilo Rossi*
Simonide Braconi*
Adelheid Dalvai
Emanuele Rossi
Marco Giubileo
Zoran Vuckovic
Mihai Sas
Giuseppe Nastasi
Luciano Sangalli
Giorgio Baiocco
Maddalena Calderoni
Francesco Lattuada
Carlo Barato
Catharina Rauch
Joel Imperial
Giuseppe Russo Rossi

Violoncelli
Sandro Laffranchini*
Massimo Polidori*
Alfredo Persichilli*
Jakob Ludwig*
Martina Lopez*
Clare Ibbott
Marcello Sirotti
Alice Cappagli
Gabriele Zanardi
Simone Groppo
Massimiliano Tisserant
Cosma Beatrice Pomarico
Tatiana Patella
Gabriele Garofano

Contrabbassi
Giuseppe Ettorre*
Francesco Siragusa*
Claudio Pinferetti
Claudio Cappella
Demetrio Costantino
Emanuele Pedrani
Alessandro Serra
Attilio Corradini
Gaetano Siragusa
Roberto Benatti
Omar Lonati

Flauti
Davide Formisano*
Marco Zoni*

Ottavino
Maurizio Simeoli

Oboi
Fabien Thouand*
Renato Duca
(corno inglese)
Augusto Mianiti

Clarinetti
Mauro Ferrando*
Fabrizio Meloni*
Denis Zanchetta
Christian Chiodi Latini
Stefano Cardo

Fagotti
Gabriele Screpis*
Valentino Zucchiatti*
Nicola Meneghetti
Maurizio Orsini

Corni
Danilo Stagni*
Roberto Miele
Stefano Alessandri
Claudio Martini
Stefano Curci
Piero Mangano

Trombe
Francesco Tamiati*
Mauro Edantippe
Gianni Dallaturca
Nicola Martelli

Tromboni
Erik Edvar Torsten *
Riccardo Bernasconi
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

Basso tuba
Brian Earl

Arpe
Luisa Prandina*
Olga Mazzia*

Percussioni
Gianni Massimo Arfacchia
Giuseppe Cacciola

Organo
Lorenzo Bonoldi

Ispettore dell'Orchestra
Vittorio Sisto

Addetti all'Orchestra
Eugenio Salvi
Werther Martinelli

*Prime parti

CORO DEL TEATRO ALLA SCALA

Direttore: **Bruno Casoni**

Altro maestro: **Alberto Malazzi**

Maestri collaboratori: **Marco De Gaspari**
Salvo Sgrò

Soprani primi
Gabriella Barone
Lucia Ellis Bertini
Chiara Butté
Alessandra Cesareo
Margherita Chiminelli
Silvia Chiminelli
Tiziana Cisternino
Valentina De Vecchi
Maria Gabriella Ferroni
Rossella Lampo
Barbara Rita Lavarian
Silvia Mapelli
C. Lourdes Martinez
Roberta Salvati
Cristina Sfondrini
Mila Vilotijevic
Rossella Locatelli

Soprani secondi
Nina I. Almark Termine
Emilia Bertoncello
Maria Blasi
Rossana Calabrese
Inga Djoeva
Annarita Fratangeli
Sara Garau
Elisabeth Ann Kilby
Catia Fanny Magnani
Ornella Malavasi
Barbara Vignudelli
Alla Utyanova

Mezzosoprani
Marlena Bonezzi
Giovanna Caravaggio
Marzia Castellini
Stefania Giannì
Gabriella Manzan
Valeria Matacchini
Kjersti Odegaard
Irma Verzeri
Agnese Vitali
Anna Maria Di Micco
Enza Callari

Contralti
Francesca Benassi
Lucia Bini
Claudia Bocca
Perla Viviana Cigolini
Annalisa Forlani
Daniela Gioia
Marina Maffei
Jivka Markova
Patrizia Molina
Amor Lilia Perez Lopez
Giovanna Pinardi
Olga Semenova
Claudia Vignati

Tenori primi
Luigi Albani
Luciano Buono
Danilo Caforio
Gualtiero Carrara
Lorenzo Decaro
Luca Di Gioia
Stuart James Gardner
Felix Gemio Fernandez
Jae Ho Jang
Antonio Murgo
Eros Sirocchi
Giorgio Giuseppe Tiboni
Giuseppe Veneziano
Renis Hika
Paolo Antognetti

Tenori secondi
Giuseppe Bellanca
Giovanni Carpani
Massimiliano Italiani
Gilberto Maffezzoni
Alessandro Moretti
Stephen Mullan
Paolo Sala
Silvio Scarpolini
Andrea Semeraro
Mauro Venturini

Baritoni
Guillermo Esteban Bussolini
Bruno Gaudenzi
Pier Luigi Malinconico
Maurizio Menegozzo
Alberto Milesi
Alberto Paccagnini
Massimo Pagano
Andrea Panaccione
Robert Porter
Lorenzo B. Tedone
Giorgio Valerio
Corrado Cappitta
Devis Longo
Antonio Corsano

Bassi
Vincenzo Alaimo
Luciano G. Andreoli
Venelin Arabov
Davide Baronchelli
Giuseppe Cattaneo
Sandro Chiri
Gerard Colombo
Emidio Guidotti
Mauro Peconi
Alberto M. Rota
Gianfranco Valentini
Lorenzo Cescotti

Ispettore del Coro
Fernando Bairati

CORO DI VOCI BIANCHE DELL'ACCADEMIA DEL TEATRO ALLA SCALA

Direttore: **Bruno Casoni**

Maestri collaboratori: **Marco De Gaspari**
Alessandra Molinari

Lucilla Amerini
Anouk Aruanno
Celine Aruanno
Caterina Bellanca
Laura Bevacqua
Gabriele Bonanno
Giulia Botta
Elena Caccamo
Maria Eleonora Caminada
Andrea Cavalazzi
Elisa Cavalazzi
Giacomo Citterio
Nicolò De Maestri
Eleonora De Prez
Beatrice Fasano
Silvia Felici
Richard Fiocchi
Angelica Foletto
Alice Garivet Rossi
Costanza Girardi
Erika Italiani
Eleonora Kamil
Carolina Magliocchi
Barbara Massaro
Caterina Mero
Chiara Miani
Velia Moretti De Angelis
Silvia Pagano
Sara Panzieri
Beatrice Penagini
Eleonora Pennino
Federica Pieristè
Lucrezia Pollice
Stella Secciani
Clara Soggetti
Lucrezia Spina
Amina Venesia

ATTORI DELLA "COMPAGNIA SUD COSTA OCCIDENTALE"

diretta da **Emma Dante**

Claudia Benassi
Elena Borgogni
Ambra Chiarello
Valentina Chiribella
Carolina Chissotti
Alice Conti
Giulia D'Imperio
Rita Felicetti
Clio Gaudenzi
Daniela Macaluso
Arianna Mattioli
Daniela Megna
Chiara Muscato
Maria Grazia Pompei
Francesca Turrini
Marcella Vaccarino
Gisella Vitrano
Enrico Ballardini
Enzo Curcurù
Fabrizio De Fabritiis
Daniele Giacomelli
Dario Mangiarracina
Dario Muratore
Andrea Pizzalis
Quinzio Quiescenti
Alessandro Rugnone
Alessandro Vella
Francesco Zecca
Onofrio Zummo

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

SOVRINTENDENZA

Sovrintendente
Stéphane Lissner

Responsabile Relazioni Esterne e Assistente del Sovrintendente
Donatella Brunazzi

Responsabile Ufficio Stampa
Carlo Maria Cella

Responsabile Controllo di Gestione
Enzo Andrea Bignotti

DIREZIONE GENERALE

Direttore Generale
Maria Di Freda

Responsabile Servizio Rapporti Istituzionali
Dino Belletti

Responsabile Ufficio Promozione Culturale
Carlo Torresani

Responsabile Segreteria Organi e Legale
Germana De Luca

Responsabile Provveditorato
Antonio Cunsolo

Direzione Tecnica

Direttore Tecnico
Franco Malgrande

Responsabile Ufficio Tecnico e Manutenzione
Franco Filighera

Prevenzione e Sicurezza
Giuseppe Formentini

Direzione Risorse Umane e Organizzazione

Direttore Risorse Umane e Organizzazione
Domenico Mecca

Responsabile Servizio Sviluppo Organizzativo
Rino Casazza

Responsabile Servizio Tecnologie dell'Informazione
Massimo Succi

Responsabile Ufficio Assunzioni e Gestione del Personale
Marco Migliavacca

Responsabile Ufficio Lavoro Autonomo
Giusy Tonani

Direzione Marketing e Fund Raising

Direttore Marketing e Fund Raising
Cristina Paciello

Responsabile Biglietteria
Annalisa Severgnini

Responsabile di Sala
Achille Gozzi

Direzione Amministrazione e Finanza

Responsabile Servizio Contabilità e Bilancio
Claudio Migliorini

Capo Contabile
Sefora Curatolo

Museo Teatrale alla Scala

Direttore Museo Teatrale alla Scala
Renato Garavaglia

DIREZIONE ARTISTICA

Direttore Artistico
Stéphane Lissner

Coordinatore Artistico
Gastón Fournier-Facio

Responsabile Servizi Musicali e dell'attuazione del programma di attività annuale
Paolo Gavazzeni

Responsabile Controllo di Gestione Artistica
Manuela Cattaneo

Responsabile Compagnie di Canto
Ilias Tzempetonidis

Coordinatore Scientifico e Responsabile Editoriale
Franco Pulcini

Responsabile Archivio Musicale
Cesare Freddi

Regista Collaboratore
Lorenza Cantini

Direzione Ballo

Direttore del Corpo di Ballo
Makhar Vaziev

Coordinatore del Corpo di Ballo
Marco Berrichillo

Direzione Organizzazione della Produzione

Direttore Organizzazione della Produzione
Andrea Valioni

Direttori di Scena
Luca Bonini
Silvia Fava
Andrea Boi

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENICO

Direttore Allestimento Scenico
Franco Malgrande

Assistente Direttore Allestimento Scenico
Elio Brescia

Responsabile Reparto Macchinisti
Cosimo Prudentino

Realizzatori Luci
Marco Filibeck
Vincenzo Crippa

Responsabile Reparto Elettricisti
Roberto Parolo

Responsabile Cabina Luci
Antonio Mastrandrea

Responsabile Audiovisivi
Nicola Urru

Responsabile Reparto Attrezzisti
Luciano Di Nicuolo

Responsabile Reparto Meccanici
Castrenze Mangiapane

Responsabile Parrucchieri e Truccatori
Francesco Restelli

Responsabile Calzoleria
Alfio Pappalardo

Responsabile Laboratori Scenografici
Angelo Sala

Capi Scenografi Realizzatori
Roberto Lucidi
Angelo Lodi
Luisa Guerra

Capo Scenografo Realizzatore Scultore
Venanzio Alberti

Scenografi Realizzatori
Claudia Bona
Stefania Cavallin
Emanuela Finardi
Verena Redin
Flavio Erbetta
Claudio Spinelli Barrile

Scenografo Realizzatore Scultore
Silvia Rosellina Cerioli

Responsabile Reparto Costruzioni
Roberto De Rota

Responsabile Reparto Sartoria
Cinzia Rosselli

Responsabile Sartoria Vestizione
Filomena Graus

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

COORDINATORE SCIENTIFICO
E RESPONSABILE EDITORIALE
Franco Pulcini

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

RICERCA ICONOGRAFICA
Mercedes Viale Ferrero

PROGETTO GRAFICO
Emilio Fioravanti
G&R Associati

Le immagini degli spettacoli scaligeri provengono dall'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Realizzazione e catalogazione immagini digitali: "Progetto D.A.M." per la gestione digitale degli archivi del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione il Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte

Pubblicità: AP Srl - Via Brera, 16
20121 Milano - Tel. 02/866.152

Finito di stampare nel mese di ottobre 2010
presso Pinelli Printing srl - Milano

© Copyright 2010, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 15,00 (IVA inclusa)

Nata in Lombardia.
Forte in Italia.
Protagonista in Europa.

1910-2010: 100 anni di energia per l'ambiente.

www.a2a.eu

a2a

TEATRO ALLA SCALA

LaScalaUNDER30

lascalaunder30.org

Un progetto per avvicinare sempre più i giovani alla cultura musicale

Realizzato con il sostegno di

INTESA SANPAOLO

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

LaScalaUNDER30 per Project Malawi

STAGIONE 2009-2010

TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia

ROLEX

Per i 40 anni dal debutto
di Plácido Domingo
alla Scala

STAGIONE 2009 - 2010

TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia i propri Partner
e Fornitori Ufficiali

ROLEX
Exclusive timepiece

BMW

FREDDY

SAMSUNG

BELLAVISTA

Ferrarelle

STAGIONE 2009 - 2010

TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia
il Main Sponsor del Progetto

Recital di Canto

FASTWEB

STAGIONE 2009 - 2010

Foto Marco Brescia

TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia

a2a

per il sostegno
al sistema
dei video libretti

STAGIONE 2009 - 2010

TEATRO ALLA SCALA

Stagione d'Opera e Balletto 2009-2010

La stagione 2009-2010 del Teatro alla Scala è realizzata in collaborazione con

INTESA SANPAOLO

TEATRO ALLA SCALA

4*, 7, 10, 13, 15, 18, 20, 23 dicembre 2009

GEORGES BIZET

Carmen

Opéra-comique in quattro atti

Libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

(Edizione critica di Robert Didion - copyright e edizione Schott Music, Mainz; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Daniel Barenboim

Regia e costumi
Emma Dante

Scene
Richard Peduzzi

Luci
Dominique Bruguière

Don José	Jonas Kaufmann
Escamillo	Erwin Schrott
Le Dancaïre	Francis Dudziac
Le Remendado	Rodolphe Briand
Moralès	Mathias Hausmann
Zuniga	Gabor Bretz
Carmen	Anita Rachvelishvili
Micaëla	Adriana Damato
Mercédès	Adriana Kučerová
Frasquita	Michèle Losier

* Anteprima dedicata ai Giovani

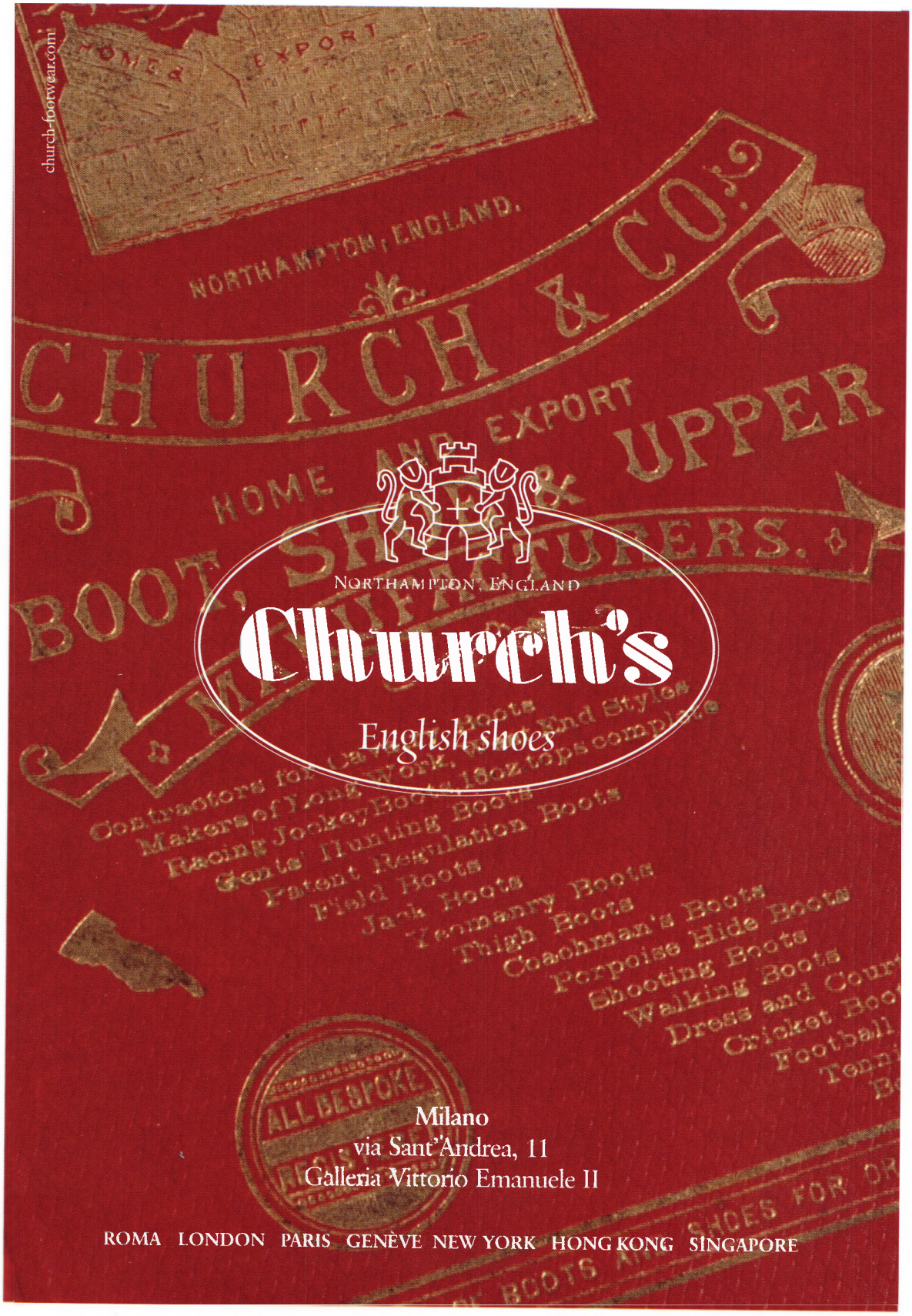
Con il sostegno di

INTESA SANPAOLO

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

LaScalaUNDER30 per Project Malawi

church-footwear.com



NORTHAMPTON, ENGLAND

Church's

English shoes

Milano
via Sant'Andrea, 11
Galleria Vittorio Emanuele II

ROMA LONDON PARIS GENÈVE NEW YORK HONG KONG SINGAPORE

TEATRO ALLA SCALA

15, 17, 20, 22, 24, 27, 29, 31 gennaio
3, 5 febbraio 2010

GIUSEPPE VERDI

Rigoletto

Melodramma in tre atti - Libretto di Francesco M. Piave

(Edizione critica a cura di M. Chusid, the University of Chicago Press; Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Direttore
James Conlon

Regia
Gilbert Deflo

Scene
Ezio Frigerio

Costumi
Franca Squarciapino

Il Duca di Mantova	Stefano Secco
Rigoletto	Leo Nucci/ Alberto Gazale
Gilda	Jessica Pratt/ Elena Mosuc
Sparafucile	Marco Spotti
Maddalena	Mariana Pentcheva
Monterone	Ernesto Panariello
Marullo	Marco Camastra
Matteo Borsa	Luca Casalin

TEATRO ALLA SCALA

30 gennaio
2, 4, 7, 10, 12, 14 febbraio 2010

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Don Giovanni

Dramma giocoso in due atti - Libretto di Lorenzo da Ponte

(Copyright e edizione Bärenreiter-Verlag, Kassel; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Direttore
Louis Langrée

Regia e scene
Peter Mussbach

Costumi
Andrea Schmidt-Futterer

Luci
Alexander Koppelmann

Don Giovanni	Erwinn Schrott/ Peter Mattei (4 e 12 febbraio)
Commendatore	Georg Zeppenfeld
Donna Anna	Carmela Remigio
Don Ottavio	Juan Francisco Gatell
Donna Elvira	Emma Bell
Leporello	Alex Esposito/ Nicola Ulivieri (4 e 12 febbraio)
Zerlina	Veronica Cangemi
Masetto	Mirco Palazzi

www.para.it

WARRANTY 6+2 YEARS ANNI GARANZIA

Tempotest *Home*®. Tessuti resistenti, adatti al tuo stile.

TEMPOTEST PARA

TEMPOTEST®
ITALIAN PERFORMANCE FABRICS

Tempotest Home® è la linea di tessuti studiata e prodotta appositamente per gli ambienti outdoor come il terrazzo e il giardino e per l'arredamento interno ed esterno delle imbarcazioni, ma altrettanto idonea per l'arredamento di interni. Tempotest Home® abbina la resistenza e le performance del tessuto acrilico 100% tinto in massa allo stile e al colore, con una collezione che offre più di 400 disegni eleganti ed originali. Grazie all'innovativo finissaggio, il tessuto risulta essere idro e oleo repellente, imputrescibile, immune alla formazione di funghi e muffe, resistente alle macchie, alla salsedine e allo sbiadimento dovuto ai raggi UV, ma allo stesso tempo soffice e piacevole al tatto come un tessuto naturale. Tempotest Home® è garantito 6+2 anni contro la perdita di colore. **Richiedi il certificato di garanzia al tuo rivenditore.**

Potete trovare la collezione Tempotest Home® presso i migliori distributori tessili e tappezzieri

TEATRO ALLA SCALA

28 febbraio
2, 5, 9, 13, 16 marzo 2010

LEOŠ JANÁČEK

Da una casa di morti
(Z mrtvého domu)

Opera in tre atti - Libretto di Leoš Janáček
(Edizione critica a cura di C. Mackerras e J. Tyrrell - Universal Edition, Wien; rappr. per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Esa-Pekka Salonen

Regia
Patrice Chéreau
in collaborazione con **Thierry Thieû Niang**

Scene
Richard Peduzzi

Costumi
Caroline de Vivaise

Luci
Bertrand Couderc

Aleksandr Gorjančikov	Willard White
Aljeja	Eric Stoklossa
Filka Morozov	Stefan Margita
Il Comandante del campo	Jiri Sulzenko
Skuratov	John Mark Ainsley
Šapkin	Peter Hoare
Šiškov	Peter Mattei
Čerevin	Andreas Conrad

In coproduzione con Wiener Festwochen, Holland Festival, Festival d'Aix-en-Provence, Metropolitan Opera

TEATRO ALLA SCALA

17, 20, 24, 27, 30 marzo
2 aprile 2010

RICHARD WAGNER

Tannhäuser

Grande opera romantica in tre atti - Libretto di Richard Wagner
(Proprietà Fondazione Teatro alla Scala)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Zubin Mehta

Regia
La Fura dels Baus/ Carlus Padrissa

Immagini video
Franc Aleu

Scene
Roland Olbeter

Costumi
Chu Uroz

Hermann	Georg Zeppenfeld
Tannhäuser	Robert Dean Smith
Wolfram	Roman Trekel
Walther	Martin Hommrich
Biterolf	Ernesto Panariello
Heinrich der Schreiber	Enrico Cossutta
Reinmar von Zweter	Antonio De Gobbi
Elisabeth	Anja Harteros
Venus	Julia Gertseva

MilleMiglia CLUB

Air One Alitalia

CON ALITALIA CARD AMERICAN EXPRESS TUTTE LE TUE SPESE DIVENTANO MIGLIA.

FATTI PER VOLARE ALTO.

Accumulate miglia ad ogni spesa effettuata con la Carta, le triplicate acquistando biglietti Alitalia e Air One e avete l'opportunità di un biglietto gratuito per un accompagnatore raggiungendo un tetto di spesa annuale prefissato.

AMERICAN EXPRESS

americanexpress.it/alitalia 800.181919 | alitalia.com

Alitalia SKYTEAM

TEATRO ALLA SCALA

6, 10, 15, 20, 23, 30 aprile 2010

ALBAN BERG

Lulu

Opera in tre atti - Libretto di Alban Berg

(Arr. Friederich Cehra - Edizioni Universal Edition, Wien; rappr. per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Daniele Gatti

Regia
Peter Stein

Scene
Ferdinand Wögerbauer

Costumi
Moidele Bickel

Luci
Duane Schuler

Lulu	Laura Aikin
Gräfin Geschwitz	Natascha Petrinsky
Der Maler/Ein Neger	Roman Sadnik
Dr. Schön/Jack the Ripper	Stephen West
Alwa	Thomas Piffka
Schigolch	Franz Mazura
Ein Tierbändiger/ Rodrigo, ein Athlet	Rudolf Rosen
Der Prinz/ Der Kamamerdiener/ Der Marquis	Robert Woerle
Der Theaterdirektor/ Der Bankier	Johan Werner Prein

In coproduzione con
Opéra National de Lyon e Wiener Festwochen

TEATRO ALLA SCALA

16, 18, 21, 24, 28, 29 aprile
4, 7 maggio 2010

GIUSEPPE VERDI

Simon Boccanegra

Melodramma in un prologo e tre atti

Libretto di Francesco M. Piave

(Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Daniel Barenboim

Regia
Federico Tiezzi

Scene
Pier Paolo Bisleri

Costumi
Giovanna Buzzi

Simon Boccanegra	Plácido Domingo/ Carlos Álvarez
Jacopo Fiesco	Ferruccio Furlanetto
Amelia	Anja Harteros/ Adriana Damato
Gabriele Adorno	Fabio Sartori
Paolo Albiani	Massimo Cavalletti
Pietro	Ernesto Panariello

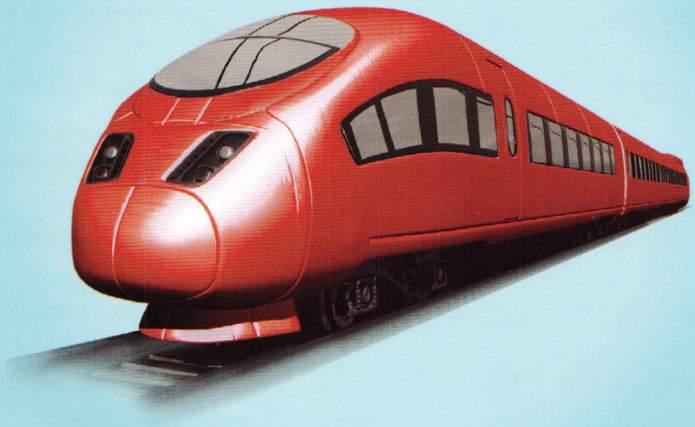
In coproduzione con
Staatsoper unter den Linden, Berlino

Con il sostegno di

ROLEX

RCS DIRECT

NON È UN TRENO SPECIALE



MA È IL PARTNER PIÙ EFFICACE PER ARRIVARE AL TUO TARGET.

RCS Direct è **il Centro di Competenza di Marketing Relazionale** in grado di offrirti le soluzioni più efficaci per conoscere meglio il tuo mercato, contattare e acquisire nuovi clienti e realizzare attività di fidelizzazione sui clienti già acquisiti, attraverso gli strumenti più evoluti e le tecniche più efficaci. Un consulente a 360°, sempre al tuo fianco, per ogni attività di marketing relazionale: dall'estrazione delle anagrafiche alla profilazione, dall'analisi dei risultati alla realizzazione del progetto. **Un partner unico, per essere compresi da tutti.**

Tel. 02.503.667.81
info@rcsdirect.it - www.rcsdirect.it

RCS Direct

FAVORIAMO LE BUONE RELAZIONI

BUSSOLINO - sitcap

TEATRO ALLA SCALA
13, 16, 19, 22, 26, 29 maggio 2010

RICHARD WAGNER

Das Rheingold

(Der Ring des Nibelungen)

Prologo in un atto - Libretto di Richard Wagner
(Proprietà Fondazione Teatro alla Scala)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Daniel Barenboim

Regia e scene
Guy Cassiers

Scene e luci
Enrico Bagnoli

Costumi
Tim Van Steenbergen

Video
Arjen Klerkx e Kurt d'Haeseleer

Wotan	René Pape
Loge	Stephan Rügamer
Alberich	Johannes Martin Kraenzle
Mime	Wolfgang Ablinger-Sperracke
Fasolt	Hanno Müller-Brachmann
Fafner	Timo Riihonen
Fricka	Katharina Kammerloher
Freia	Anna Samuil
Erda	Anna Larsson

In coproduzione con Staatsoper unter den Linden, Berlino

---

dicembre 2010 - gennaio 2011
Die Walküre
ottobre - novembre 2012
Siegfried
maggio - giugno 2013
Götterdämmerung
giugno 2013
Der Ring des Nibelungen
Das Rheingold - Die Walküre
Siegfried - Götterdämmerung

TEATRO ALLA SCALA
18, 21, 23, 26, 30 giugno
2, 5 luglio 2010

CHARLES GOUNOD

Faust

Opéra in cinque atti - Libretto di Jules Barbier e Michel Carré

(Copyright e edizione Editions Choudens, Paris; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Stéphane Denève

Regia
Eimuntas Nekrošius

Scene
Marius Nekrošius

Costumi
Nadezda Gultiajeva

Luci
Marco Filibeck

Faust	Marcello Giordani
Méphistophélès	Roberto Scandiuzzi
Valentin	Dalibor Jenis
Marguerite	Irina Lungu
Siebel	Nino Surguladze

KONICA MINOLTA

MOVIMENTO PER IL COLORE

La nuova gamma di sistemi multifunzione bizhub a colori é pensata per rispondere con efficienza alle esigenze quotidiane di qualsiasi business, ottimizzando produttività e costi di stampa.

- Estrema versatilità: design compatto ed elegante che racchiude in poco spazio un sistema di stampa/ copia/ scansione/ fax di ultima generazione.
- Grandi performance: incredibile qualità di stampa sia a colori che in bianco e nero.
- Massima efficienza: intuitivo da impostare e facile da utilizzare, garantisce costi contenuti di utilizzo e di gestione.
- ECO-logico: bassi consumi di energia, alta silenziosità e un ridotto impatto ambientale.

www.konicaminolta.it

KONICA MINOLTA

SPONSOR TECNICO
DEL TEATRO ALLA SCALA.

TEATRO ALLA SCALA

9, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 23, 24 luglio 2010

GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di Siviglia

Opera buffa in due atti - Libretto di Cesare Sterbini

(Edizione critica a cura di A. Zedda, nuova versione aggiornata Fondazione Rossini, Pesaro; Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Direttore
Michele Mariotti

Regia, scene e costumi
Jean-Pierre Ponnelle
Regia ripresa da **Lorenza Cantini**

Il Conte di Almaviva	Juan Diego Flórez/ Lawrence Brownlee
Bartolo	Alessandro Corbelli/ Bruno De Simone
Rosina	Joyce DiDonato/ Kate Aldrich
Figaro	Franco Vassallo/ Giorgio Caoduro
Basilio	Gabor Bretz

TEATRO ALLA SCALA

18, 20, 22, 24, 26, 27, 28 settembre
1, 4, 7 ottobre 2010

Progetto Accademia

GIOACHINO ROSSINI

L'occasione fa il ladro

Farsa in due quadri - Libretto di Luigi Prividali

(Edizione critica della Fondazione Rossini di Pesaro in collaborazione con Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano, a cura di G. Carli Ballola, PB. Brauner e P. Gossett)

Direttore
Daniele Rustioni

Regia, scene e costumi
Jean-Pierre Ponnelle
Regia ripresa da **Sonja Frisell**

Luci
Marco Filibeck

In collaborazione con
Accademia d'Arti e Mestieri dello Spettacolo
Teatro alla Scala

Allestimento del Rossini Opera Festival

TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia
per la collaborazione
alle iniziative specifiche gli
SPONSOR TECNICI

ATM
BOSCH REXROTH
COCCINELLE
KONICA MINOLTA BUSINESS SOLUTIONS ITALIA
MANUTENCOOP
MEETING PROJECT
NAZARENO GABRIELLI DIARIES
RCS DIRECT
TELESIA

Il Teatro alla Scala
ringrazia
per la collaborazione
al progetto tecnologico DAM gli
SPONSOR TECNICI

BOSCH ITALIA
FONDAZIONE MILANO PER LA SCALA

FASTWEB
ORACLE ITALIA

TEATRO ALLA SCALA

2, 5, 6, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 25, 27 ottobre 2010

GAETANO DONIZETTI

L'elisir d'amore

Opera comica in due atti - Libretto di Felice Romani

(Edizione critica a cura di A. Zedda; Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuovo allestimento

Direttore
Donato Renzetti

Regia e costumi
Laurent Pelly

Scene
Chantal Thomas

Luci
Joël Adam

Adina	Nino Machaidze
Nemorino	Rolando Villazón/ Francesco Demuro
Belcore	Gabriele Viviani/ Giorgio Caoduro
Dulcamara	Ambrogio Maestri

Produzione dell'Opéra National di Parigi e della Royal Opera House di Londra

TEATRO ALLA SCALA

29, 31 ottobre
2, 4, 6, 9, 12, 14, 18 novembre 2010

GEORGES BIZET

Carmen

Opéra-comique in quattro atti

Libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

(Edizione critica di Robert Didion - copyright e edizione Schott Music, Mainz; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Direttore
Gustavo Dudamel

Regia e costumi
Emma Dante

Scene
Richard Peduzzi

Luci
Dominique Bruguière

Don José	Lance Ryan
Escamillo	Alexander Vinogradov
Le Dancaïre	Francis Dudziac
Le Remendado	Rodolphe Briand
Moralès	Mathias Hausmann
Zuniga	Gabor Bretz
Carmen	Anita Rachvelishvili
Micaëla	Alexia Voulgaridou
Mercédès	Irena Bespalovaite
Frasquita	Tara Venditti

Stagione Balletto 2009 ~ 2010

TEATRO ALLA SCALA
16, 17, 19, 29 (2 rappr.), 30, 31 dicembre 2009
2, 3, 5 gennaio 2010

Serata Béjart

Allestimento del Teatro alla Scala

L'Oiseau de feu

Musica
Igor' Stravinskij
(Edizione Schott Music, Mainz;
rappr. per l'Italia Sugarmusic SpA)
Costumi
Joëlle Roustan e **Roger Bernard**

Chant du compagnon errant

Musica
Gustav Mahler
Lieder eines fahrenden Gesellen
Baritono
Christopher Maltman/Roderick Williams

Étoile
Massimo Murru
(16, 17, 19, 29s, 30 dicembre 2009 - 2, 5 gennaio 2010)

Artisti ospiti
Oscar Chacon
(29p., 31 dicembre 2009, 3 gennaio 2010)
Dawid Kupinski
(29p., 31 dicembre 2009, 3 gennaio 2010)

Le sacre du printemps

Musica
Igor' Stravinskij
(Edizioni Boosey & Hawkes, London;
rappr. per l'Italia Universal Music
Publishing Ricordi srl, Milano)

Direttore
Daniel Harding

TEATRO ALLA SCALA
13, 16, 17 (2 rappr.), 18, 19, 20 febbraio 2010

Don Chisciotte

Allestimento del Teatro alla Scala

Coreografia
Rudolf Nureyev

Musica
Ludwig Minkus
Orchestrazione e adattamento di John Lanchbery
(Copyright Edition Mario Bois, Paris; Agente per l'Italia
Edizioni Curci srl, Milano)

Direttore
Svetlana Filippovich

Scene
Raffaele Del Savio

Costumi
Anna Anni

Artisti ospiti
Natalia Osipova
(13, 16, 18, 19 febbraio)
Leonid Sarafanov
(13, 16, 18, 19 febbraio)

Stagione Balletto 2009 ~ 2010

TEATRO ALLA SCALA

21*, 27, 28 maggio
1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 giugno 2010

Trittico Novecento

Balletto Imperiale

Allestimento del Teatro alla Scala

Coreografia
George Balanchine

Musica
Pëtr Il'ič Čajkovskij

Pianoforte
Vladimir Shakin

Scene
Eugen Berman

Costumi
George Balanchine

Étoiles
Alina Cojocaru (20, 27 maggio – 5, 7, 8 giugno)
Massimo Murru (20, 27 maggio – 5, 7, 8 giugno)

Il figliol prodigo

Allestimento del Teatro alla Scala

Coreografia
George Balanchine

Soggetto di **Boris Kochno**

Musica
Sergej Prokof'ev

(Edizioni Boosey & Hawkes, London; rappr. per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Scene e costumi
Georges Rouault

Immemoria

Nuova produzione Teatro alla Scala

Coreografia
Francesco Ventriglia

Musica
Dmitrij Šostakovič

Scene
Angelo Sala

Costumi
Roberta Guidi di Bagno

Luci
Andrea Taddei e Valerio Tiberi

Direttore
Aleksander Titov

* Anteprima dedicata ai Giovani

INTESA SANPAOLO
FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

LaScalaUNDER30 per Project Malawi

TEATRO ALLA SCALA

25, 28, 29 giugno
1, 3, 8, 14, 16 luglio 2010

Romeo e Giulietta

Nuova produzione Teatro alla Scala

Coreografia
Kenneth MacMillan

Musica
Sergej Prokof'ev

(Editore per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Direttore
Kevin Rhodes

Scene
Mauro Carosi

Costumi
Odette Nicoletti

Luci
Marco Filibeck

Artisti ospiti
Alina Cojocaru
(8, 14 luglio)
Alexander Volchkov
(25, 28 giugno – 1 luglio)

TEATRO ALLA SCALA

6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 21, 23 settembre 2010

Serata Forsythe

Artifact Suite

Nuova produzione Teatro alla Scala

Musica
Johann Sebastian Bach
Eva Crossman-Hecht
Scene, costumi e luci
William Forsythe

Herman Schmerman

Quintett
Pas de deux

Nuova produzione Teatro alla Scala

Musica
Thom Willems
Scene e luci
William Forsythe
Costumi
Gianni Versace - William Forsythe

In the Middle, Somewhat Elevated

Allestimento del Teatro alla Scala

Musica
Thom Willems
in collaborazione con **Leslie Stuck**
Scene, costumi e luci
William Forsythe

Étoile
Roberto Bolle
(6, 8, 9, 13, 15, 21, 23 settembre)

Musica su base registrata

TEATRO ALLA SCALA

9, 12 (2 rappr.), 15, 30 ottobre
3 (2 rappr.), 5, 13 novembre 2010

Onegin

Allestimento del Teatro alla Scala

Coreografia
John Cranko

Musica
Pëtr Il'ič Čajkovskij
elaborazione musicale di Kurt-Heinz Stolze
(Editore Adrian Thomé Musikverlag, München)

Direttore
Ermanno Florio

Scene
Pierluigi Samaritani

Costumi
Pierluigi Samaritani e
Roberta Guidi di Bagno

Luci
Steen Bjarke

Étoiles
Maria Eichwald
(9, 12s, 15, 30 ottobre)
Roberto Bolle
(9, 12s, 15, 30 ottobre)
Massimo Murru
(3s, 5 novembre)

SKIRA CLASSICA e LA SCALA 1778

presentano

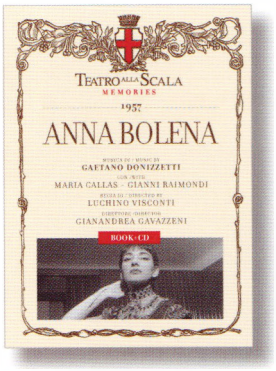
TEATRO ALLA SCALA
MEMORIES

Dal palcoscenico più importante del mondo
i capolavori che hanno reso celebre il Teatro alla Scala

LA VESTALE

di Gaspare Spontini

Allestimento del 1954, con la direzione di Antonio Votto e la regia di Luchino Visconti. Interpreti: Maria Callas, Franco Corelli.



ANNA BOLENA

di Gaetano Donizetti

Allestimento del 1957, con la direzione di Gianandrea Gavazzeni e la regia di Luchino Visconti. Interpreti: Maria Callas, Gianni Raimondi.

COSÌ FAN TUTTE

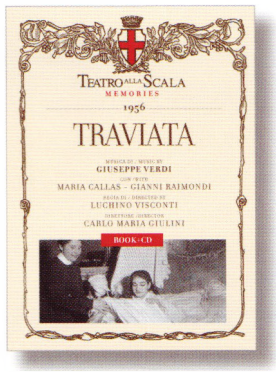
di Wolfgang Amadeus Mozart

Allestimento del 1956, con la direzione e la regia di Guido Cantelli. Interpreti: Elisabeth Schwarzkopf, Nam Merriman.

LA FANCIULLA DEL WEST

di Giacomo Puccini

Allestimento del 1956, con la direzione di Antonino Votto e la regia di Mario Frigerio. Interpreti: Franco Corelli, Gigliola Frazzoni.



TRAVIATA

di Giuseppe Verdi

Allestimento del 1956, con la direzione di Carlo Maria Giulini e la regia di Luchino Visconti. Intepreti: Maria Callas, Gianni Raimondi.

LA SCALA

SKIRA Skira | classica

classica

in vendita presso La Scala Shop

LA SCALA SHOP

euro 24,90

Una nuova collana LIBRO+2CD delle opere immortali che hanno contribuito a creare il mito del Teatro alla Scala. Ogni uscita è corredata da un racconto per immagini che attinge in esclusiva dagli Archivi del Teatro: fotografie inedite del backstage e degli interpreti, bozzetti, figurini, programmi di sala dell'edizione originale e molto altro ancora.

A NOVEMBRE SU CLASSICA

Contrappunti - Angelo Foletto e *Così fan tutte*

Camera - Schumann *Sonata per violino e pianoforte n.2*

Opera - R. Strauss *Elektra*

Danza - *Tristi Tropici*

Contrappunti - Rocco Filippini e la voce del violoncello

Opera - Pergolesi *Adriano in Siria*

Sacra - Beethoven *Missa Solemnis*

Contemporanea - Sciarrino *Centauro Marino*

Camera - *La tastiera illuminata* con Andrea Bacchetti

Documentario - *Quartetto Italiano* - ritratto

Opera - Mozart Così fan tutte

Danza - *The Crystal and the sphere* – Nikolais Centennial

Abbonati a Classica, **il canale dedicato alla grande musica.**
Avrai 24 ore al giorno di:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e contemporanea
- musica da camera
- musica contemporanea
- jazz
- documentari
- film

Per conoscere la programmazione del mese
vai su **www.classica.tv**

classica
Vedrai cosa senti.

SOLO SU sky
CANALE 728
CHIAMA 02 70 70

UNIVERSAL

UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING GROUP

EDIZIONI CRITICHE

Bellini
Donizetti
Rossini
Verdi

Riduzioni
per canto e pianoforte
condotte sull'edizione critica
delle partiture

CASA RICORDI
in collaborazione con

la Fondazione Teatro Massimo Bellini di Catania,
la Fondazione Donizetti di Bergamo,
la Fondazione Rossini di Pesaro,
the University of Chicago Press, Chicago and London

CANTOLOPERA

La collana include oltre 60 volumi
di arie d'opera, liriche e romanze
d'autore, canzoni di tradizione
in riduzione canto-pianoforte
con CD contenenti per ciascun
titolo le basi orchestrali
e le versioni interpretate

RICORDI

UNIVERSAL MUSIC MGB PUBLICATIONS
VIA LIGURIA, 4 - FR. SESTO ULTERIANO - 20098 SAN GIULIANO MILANESE (MI) ITALIA
TEL. +39 02 98813.1 – FAX +39 02 98813.4280 - EMAIL C-SERVICE.ITALY@UMUSIC.COM
www.ricordi.it - www.durand-salabert-eschig.com

TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

Regione Lombardia

Provincia di Milano

CAMERA DI COMMERCIO MILANO

Università Commerciale Luigi Bocconi

MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
Direzione Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale

Milano
Comune di Milano

MILANO PER LA SCALA
Fondazione di diritto privato

fondazione cariplo

tita

La tua passione è un'avventura.

Via Santa Marta 18, Milano - 02 854511.1 - accademialascala.it

Se hai un sogno, portalo da noi.

ACCADEMIA
TEATRO ALLA SCALA

next level
absolutiis
INFORMATIC SOLUTION
Canon EOS
danzainfiera
eDreams.it
ESSELUNGA
FNM
FREDDY
KRYOLAN
CASA RICORDI

MUSEO TEATRALE ALLA SCALA

Museo Teatrale alla Scala
Biblioteca Livia Simoni
Largo Ghiringhelli, 1
20121 Milano
www.teatroallascala.org

Orari
Tutti i giorni tranne
- 7 dicembre
- 24 dicembre pomeriggio
- 25 dicembre
- 26 dicembre
- 31 dicembre pomeriggio
- 1° gennaio
- Domenica di Pasqua
- 1° maggio
- 15 agosto

Dalle 9.00 alle 12.30
(ultimo ingresso alle 12.00)
e dalle 13.30 alle 17.30
(ultimo ingresso alle 17.00)

Con la riapertura della sala del Piermarini, anche il Museo Teatrale è ritornato nella sua sede storica di Piazza Scala.

Curato da Pier Luigi Pizzi, il nuovo percorso espositivo interpreta l'emozione del Museo come venne creato nel 1913, e la volontà di far rivivere il respiro originario di un'epoca indimenticabile.

Il Museo Teatrale alla Scala, oltre ad essere un luogo d'incontro per il grande pubblico, vuole anche continuare ad essere un punto di riferimento per gli studiosi, per gli appassionati della lirica e per l'educazione musicale delle nuove generazioni attraverso l'attività dei laboratori didattici.

Un Museo dedicato alla vita del Teatro nel tempo attraverso un'ampia collezione di ritratti, cimeli, busti, documenti, locandine dedicati ai grandi personaggi della lirica, da Giuseppe Verdi ad Arturo Toscanini e Victor De Sabata.

Le sale che ospitano le collezioni sono rivestite con stoffe dai colori preziosi per ricreare l'atmosfera di un secolo di vita del Museo.

Le visite al Museo offrono, inoltre, la possibilità di ammirare la sala del Teatro riaperta dopo il restauro.

La Biblioteca Livia Simoni è tornata nella sua sede storica, all'interno del Museo. Questo permette a un grande numero di studiosi e di studenti di poter consultare i 150.000 volumi, le stampe e i documenti sulla storia del teatro e della musica dal 1500 ai nostri giorni.

JTI
Partner Istituzionale

YOKO NAGAE CESCHINA
Mecenate del Museo Teatrale alla Scala

Consultazione Biblioteca
Livia Simoni su prenotazione
tel. 0288792088

Come arrivare
MM linea 1 fermata San Babila,
Duomo, Cordusio.
MM linea 3 fermata
Montenapoleone, Duomo
Autobus linea 61
Tram 1, 2

Prezzi

Biglietto intero	€ 5,00
Biglietto ridotto	€ 4,00
Biglietto scuole	€ 2,50

Informazioni
Tel. 02.88797473

Servizio visite guidate
Civita Servizi. Tel: 02 43353521
(prenotazione obbligatoria
per le scolaresche)

Centro guide. Tel: 02 86450433
La sala del Teatro è visibile da un palco, solo qualora non siano in corso prove o spettacoli.

Visite guidate al Teatro
Per informazioni e prenotazioni
rivolgersi a Francine Garino
via email
garino@fondazionelascala.it
o via fax allo 02.88792090

Catalogo del Museo
(italiano - francese,
inglese - spagnolo,
giapponese - tedesco)
in vendita a € 15,00

Foto Marco Brescia

MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

ringrazia

l'ALBO D'ORO 2010

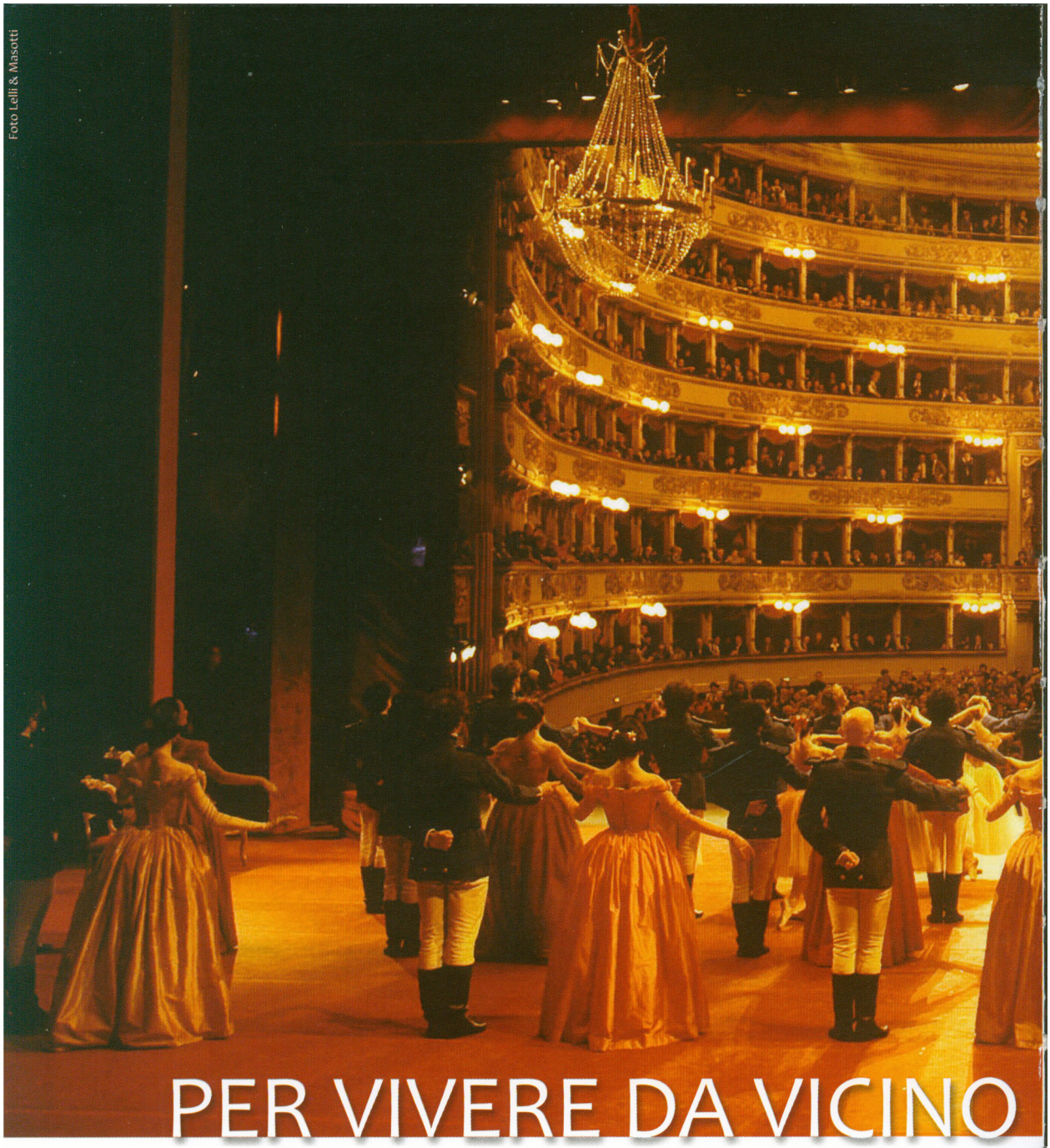
Ada Barberis Fortina
Nice Barberis Figari
Carla Bossi Comelli
Francesco Brioschi
Giancarlo Colombo
Giuseppe Deiure
Hélène de Prittwitz Zaleski
Daniela Di Lorenzo
Giuseppe Faina
Margot Ferrari de Mazzeri
Marino e Paola Golinelli
Beatrix Habermann
Paolo Jucker
Pompeo Locatelli
Matteo Mambretti
Francesco Micheli
Riccardo Ottaviani
Vieri Poggiali
Patrizia Staffico
Roberto Telò
Daria Tinelli di Gorla
Emanuele Torrani
Diego Visconti
Giovanni M. Volonté
Paolo Maria Zambelli

Accenture S.p.A.
Amici della Scala - Lugano
Banca BSI S.A.
Boehringer Ingelheim Italia S.p.A.
Disano Illuminazione S.p.A.
Fondazione Falck
Mittel S.p.A.
Münchener Rück Italia S.p.A.
Natixis S.A.
Pirelli Cultura S.p.A.
Sipcam S.p.A.
Studio Legale Zambelli-Luzzati-Meregalli
UBI Banca
Vittoria Assicurazioni S.p.A.

per il contributo speciale

AI PROGETTI DI FORMAZIONE DEI GIOVANI
DELL'ACCADEMIA D'ARTI E MESTIERI DELLO SPETTACOLO
TEATRO ALLA SCALA

MILANO PER LA SCALA
per vivere una grande Tradizione



PER VIVERE DA VICINO

La Fondazione Milano per la Scala nasce nel 1991 con lo scopo esclusivo di sostenere il Teatro alla Scala, attraverso i contributi di coloro che ne amano il patrimonio culturale ed artistico e desiderano vivere più intensamente la sua grande tradizione. È la prima istituzione sorta a supporto di un teatro lirico in Italia.

Per informazioni e per adesioni

Milano per la Scala
Via Manzoni, 23 20121 Milano
Tel. 02.7202.1647 Fax. 02.7202.1662
E-mail. miscala@milanoperlascala.it

www.milanoperlascala.it

MAPEI SOCIO FONDATORE DEL TEATRO ALLA SCALA

Mapei è fiera di rafforzare il suo legame con la Scala divenendo Socio fondatore permanente.
Si apre così una nuova fase di un rapporto iniziato sin dal 1984 come abbonato sostenitore e proseguito poi con il contributo alla ristrutturazione e al restauro del Teatro.
In quest'ambito si sono esplicate, nella loro totalità, la competenza, la tecnologia, la ricerca Mapei.

Le soluzioni Mapei utilizzate sono state più di 50 come adesivi, prodotti per i sottofondi, consolidanti, impermeabilizzanti, finiture murali.
Inoltre Mapei ha contribuito attraverso una triplice attività: diagnosi dei materiali originari, assistenza in corso d'opera e supporto tecnico continuo.

www.mapei.com
MAPEI
ADESIVI · SIGILLANTI · PRODOTTI CHIMICI PER L'EDILIZIA

Empowering lives through knowledge and imagination.

Leader in Italia e tra le prime 40 nel mondo, la nostra offerta formativa si rivolge a partecipanti di ogni nazionalità per rafforzarne visioni e competenze grazie alla creazione di una cultura manageriale fondata sui valori dell'eccellenza.
La nostra missione? Contribuire allo sviluppo delle persone e all'innovazione di aziende e istituzioni attraverso la conoscenza e l'immaginazione.
Questa è la chiave del nostro successo riconosciuto in Italia e nel mondo.

www.sdabocconi.it
Milano, Italy

SDA Bocconi

Bocconi
School of Management

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA SANPAOLO

Rappresentazione
N. 226

STAGIONE D'OPERA E BALLETTO 2009/2010
(421ª dalla fondazione del Teatro)

Riservato agli abbonati dei Teatri del Circuito Lirico Lombardo

MARTEDI 2 NOVEMBRE 2010 – ORE 20
TERZA RAPPRESENTAZIONE

In ricordo di Dimitri Mitropoulos nel cinquantenario della scomparsa

CARMEN

Opéra-comique in quattro atti - Libretto di HENRI MEILHAC e LUDOVIC HALÉVY

Musica di

GEORGES BIZET

(Edizione critica di Robert Didion – copyright e edizione Schott, Mainz; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Personaggi	*Interpreti*
Don José	LANCE RYAN
Escamillo	ALEXANDER VINOGRADOV
Le Dancaïre	FRANCIS DUDZIAK
Le Remendado	RODOLPHE BRIAND
Moralès	MATHIAS HAUSMANN
Zuniga	GABOR BRETZ
Carmen	ANITA RACHVELISHVILI
Micaëla	ALEXIA VOULGARIDOU
Frasquita	TARA VENDITTI
Mercédès	ADRIANA KUCEROVÁ
Une marchande d'oranges	PERLA VIVIANA CIGOLINI
Un bohémien	ALBERTO M. ROTA
Lillas Pastia	GABRIEL DA COSTA
Prete (Guida)	CARMINE MARINGOLA

Con la partecipazione di attori della "Compagnia Sud Costa Occidentale" diretta da EMMA DANTE
e di allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia del Teatro alla Scala diretta da FRÉDÉRIC OLIVIERI
Coro di Voci Bianche dell'Accademia del Teatro alla Scala diretto da BRUNO CASONI

Direttore
GUSTAVO DUDAMEL

Maestro del coro
BRUNO CASONI

Regia e costumi di
EMMA DANTE

Scene di
RICHARD PEDUZZI

Luci di
DOMINIQUE BRUGUIÈRE

Direttore dell'allestimento scenico
FRANCO MALGRANDE

Direttore dell'organizzazione della produzione
ANDREA VALIONI

Regista collaboratore
LORENZA CANTINI

Responsabile dei maestri collaboratori
JAMES VAUGHAN

Movimenti coreografici
MANUELA LO SICCO

Assistente della regista
GIUSEPPE CUTINO

Maestro d'armi
SANDRO MARIA CAMPAGNA

Direttore di scena
LUCA BONINI

Assistente alla regia
STEFANIA LAURA

Altri maestri collaboratori di sala
JAMES VAUGHAN STEFANO SALVATORI

Maestro rammentatore
MARCO MUNARI

Scene realizzate da
ROBERTO LUCIDI

Insegnante di dizione francese
FLORENCE DAGUERRE DE HUREAUX

Maestro collaboratore di sala
BEATRICE BENZI

Maestri collaboratori di palcoscenico
PAOLO BERRINO DARIO GRANDINI OVIDIO PRATISSOLI PAOLO SPADARO

Maestro del complesso musicale di palcoscenico
MAURIZIO MAGNI

Maestro alle luci
ILARIA MOROTTI

Realizzatore delle luci
MARCO FILIBECK

Altro maestro del coro
ALBERTO MALAZZI

Maestri al videolibretto
MASSIMILIANO CARRARO ROBERTO PERATA STEFANO COLNAGHI

Maestro alle Voci Bianche e maestro collaboratore di sala
MARCO DE GASPERI

Maestro collaboratore al coro
SALVO SGRÒ

Dizione del coro
GERARD COLOMBO

Responsabile dell'archivio musicale
CESARE FREDDI

Capo reparto macchinisti
COSIMO PRUDENTINO

Capo servizio laboratori
ANGELO SALA

Capo reparto scultura
VENANZIO ALBERTI

Capo reparto sartoria
CINZIA ROSSELLI

Responsabile servizio parrucche e trucco
FRANCO RESTELLI

Responsabile servizio calzoleria
ALFIO PAPPALARDO

Capo reparto elettricisti
ROBERTO PAROLO

Capo reparto costruzioni
ROBERTO DE ROTA

Capo reparto attrezzeria
LUCIANO DI NICUOLO

Capo reparto meccanici
CASTRENZE MANGIAPANE

Fonica
NICOLA URRU

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING srl

TEATRO ALLA SCALA
TEATRO ALLA SCALA Vi sono luoghi che rappresentano qualcosa di magico perfino per le star più celebrate. Così è per la Scala di Milano. In più di duecento anni di storia le sue scene hanno accolto gli interpreti più acclamati della lirica, della danza e della musica classica ed i suoi ambienti eleganti hanno consacrato miti da ogni parte del mondo. Rolex è l'orologio ufficiale del Teatro alla Scala. Non poteva essere altrimenti perché qui le leggende sono di casa.
ROLEX. UNA CORONA PER OGNI SUCCESSO.
28
OYSTER PERPETUAL LADY-DATEJUST
ROLEX
ROLEX.COM